

AMSTER

ATENE

Revista bimestral de
Ciencias, Letras y Artes
publicada por la
Universidad de Concepción
(Chile)

COMISION DIRECTIVA: David Stitchkin Branover, Hugo Trucco Lee,
Carlos Martínez Toledo.



*La presente edición ha sido encargada al Departamento
de Castellano de la Universidad de Concepción, bajo la
tuición inmediata de los catedráticos señores Gonzalo
Rojas, Alfredo Lefebvre y Juan Loveluck, y la colabo-
ración de Pedro Lastra*



INFORMES: Secretaría General de la Universidad de Concepción, Concepción Chile.

Representante de la Comisión Directiva en Santiago:
MILTON ROSSEL; *Subrogante*: VICENTE MENGOD.

DISTRIBUIDORES EXCLUSIVOS

EDITORIAL UNIVERSITARIA, S. A.

Ricardo Santa Cruz 747 - Casilla 10220

Santiago de Chile

ATENEAS

REVISTA BIMESTRAL DE CIENCIAS, LETRAS Y ARTES
publicada por la UNIVERSIDAD DE CONCEPCION (CHILE)

Número extraordinario dedicado a los
Encuentros de Escritores Chilenos

AÑO XXXV, TOMO CXXXI, Nº 380 - 381, ABRIL - SEPTIEMBRE DE 1958

SUMARIO

1. SITUACION DE LA LITERATURA NACIONAL EN 1958: *David Stitchkin B.*
2. PRIMER ENCUENTRO DE ESCRITORES CHILENOS: *Salón de Honor de la Universidad de Concepción, 20 al 25 de enero de 1958.*
3. PRIMER ENCUENTRO NACIONAL DE ESCRITORES. *Gonzalo Rojas. Intervención del Presidente del Primer Encuentro de Escritores en la Décima y última sesión de trabajo.*
4. POESIAS: *Braulio Arenas, Miguel Arteche, Efraín Barquero, Humberto Díaz Casanueva, Luis Oyarzún, Nicanor Parra, Gonzalo Rojas.*
5. LA MANDRAGORA: *Braulio Arenas.*
6. NOTAS PARA LA VIEJA Y LA NUEVA POESIA CHILENA: *Miguel Arteche.*
7. EL POETA JOVEN Y LA FORMACION DE SU MUNDO POETICO: *Efraín Barquero.*
8. BASES PARA UNA DISCUSION SOBRE LAS RELACIONES ACTUALES ENTRE POESIA Y CIENCIA: *Humberto Díaz Casanueva.*
9. POETAS DE LA CLARIDAD: *Nicanor Parra.*
10. NOVELA Y CUENTO: *Guillermo Atías, Daniel Belmar, Armando Cassigoli, Mario Espinosa, Nicomedes Guzmán, Enrique Lafourcade, Carlos León, Herbert Müller, Volodia Teitelboim, José Manuel Vergara.*
11. LA LITERATURA COMO LUJO: *Guillermo Atías.*
12. LITERATURA Y RESPONSABILIDAD: *Armando Cassigoli.*
13. UNA GENERACION: *Mario Espinosa.*
14. ENCUENTRO EMOCIONAL CON CHILE: *Nicomedes Guzmán.*

15. LA DOCTRINA DEL OBJETO ESTETICO: *Enrique Lafourcade.*
16. CONSIDERACIONES LITERARIAS: *Carlos León.*
17. LOS ESCRITORES JOVENES Y LOS PROBLEMAS SOCIALES: *Herbert Müller.*
18. LA GENERACION DEL 38 EN BUSCA DE LA REALIDAD CHILENA: *Volodia Teitelboim.*
19. TRES ACTITUDES FRENTE A LA NOVELA: *José Manuel Vergara.*
20. ENSAYO Y CRITICA: *Fernando Alegria, Alfredo Lefebvre, Juan Loveluck, Mario Osses, Luis Oyarzún.*
21. RESOLUCION DE MEDIO SIGLO: *Fernando Alegria.*
22. ANALISIS E INTERPRETACION DE POEMAS: *Alfredo Lefebvre.*
23. NOTA SOBRE "LA ARAUCANA": *Juan Loveluck.*
24. FRONTERAS DE LA NOVELA Y EL CUENTO Y "LA NOVELA DE CHILE":
Mario Osses.
25. CRONICA DE UNA GENERACION: *Luis Oyarzún.*
26. TEATRO: *Fernando Debesa, Luis Alberto Heiremans, José Ricardo Morales.*
27. NUESTRA HERENCIA TEATRAL: *Fernando Debesa.*
28. LA CREACION PERSONAL Y EL TRABAJO EN EQUIPO EN LA DRAMATURGIA CHILENA ACTUAL: *Luis Alberto Heiremans.*
29. SEGUNDO ENCUENTRO DE ESCRITORES CHILENOS. *Casa del Arte de Chillán, 19 al 24 de julio de 1958.*
30. SEGUNDO ENCUENTRO NACIONAL DE ESCRITORES: *Gonzalo Rojas.*
Intervención del Presidente del Segundo Encuentro en la sesión inaugural.
31. POESIA: *Mario Ferrero, Vicente Gerbasi, Pedro Lastra, Hugo Lindo, Venancio Lisboa, Eliana Navarro, Gonzalo Rojas, Ximena Sepúlveda, Claudio Solar, José Miguel Vicuña.*
32. PROBLEMÁTICA DE LA POESIA JOVEN CHILENA: *Mario Ferrero.*
33. NOTAS SOBRE CINCO POETAS CHILENOS: *Pedro Lastra.*
34. LA POESIA O LA CREACION POR LA PALABRA: *Venancio Lisboa.*
35. EL PAISAJE EN MI POESIA: *Eliana Navarro.*
36. EXPERIENCIAS POETICAS DE UN POETA PROVINCIANO: *Ximena Sepúlveda.*
37. AQUI Y AHORA EN LA LITERATURA CHILENA: *Claudio Solar.*
38. ANTECEDENTES DEL MOVIMIENTO INTELECTUAL DE CHILE DESDE LA GUERRA DEL PACIFICO HASTA 1920: *José Miguel Vicuña.*

39. NOVELA Y CUENTO: *Marta Brunet, Daniel Belmar, Alfonso Echeverría, Jorge Edwards, Claudio Giaconí, Joaquín Gutiérrez, Jorge Guzmán, Carlos León.*
40. EXPERIENCIAS DE MI VIDA LITERARIA: *Marta Brunet.*
41. EL MUNDO MAGICO DEL NINO: *Marta Brunet.*
42. DILEMA ENTRE LA LIBERTAD Y LA MEDIOCRIDAD EN LA LITERATURA CHILENA ACTUAL: *Alfonso Echeverría.*
43. EXPERIENCIA PERSONAL Y CREACION LITERARIA: *Jorge Edwards.*
44. UNA EXPERIENCIA LITERARIA: *Claudio Giaconí.*
45. REFLEXIONES SUELTAS: *Joaquín Gutiérrez.*
46. TRADICION Y TAREA: *Jorge Guzmán.*
47. ENSAYO Y CRITICA: *Leopoldo Castedo, Ricardo A. Latcham, Juan Loveluck.*
48. PERSPECTIVAS DE LA LITERATURA HISPANOAMERICANA: *Ricardo A. Latcham.*
49. TEXTOS POETICOS: NUEVOS FORMENORES: *Braulio Arenas / GÓLGOTA: Miguel Arteche / ME AYUDAS: Efraín Barquero / RÉQUIEM: Humberto Díaz Casanueva / LA SAGRADA FAMILIA: Mario Ferrero / TIRANO DE SOMBRA Y FUEGO: Vicente Gerbasí / TRASLADO A LA MAÑANA: Pedro Lastra / EL REPOSO: Hugo Lindo / OLVIDO: Venancio Lisboa / HUÉSPED NOCTURNO: Eliana Navarro / MUSEO DE BELLAS ARTES: Luis Oyarzún / DISCURSO FÚNEBRE: Nicanor Parra / CONTRA LA MUERTE: Gonzalo Rojas / POEMAS PÓSTUMOS: Ximena Sepúlveda / LA CIUDAD DETENIDA EN EL TIEMPO: Claudio Solar / ERES DE TIEMPO Y ERES DE LLAMA: José Miguel Vicuña.*
50. TEXTOS NARRATIVOS: CORTESÍA: *Carlos León / A LAS DOCE Y CUARTO: Herbert Müller.*
51. DOCUMENTOS: PRIMER ENCUENTRO DE ESCRITORES: "*Boletín Informativo de la Universidad de Concepción*" / EL PRIMER ENCUENTRO DE ESCRITORES EN CONCEPCIÓN: "*El Diario Ilustrado*" / PRIMER ENCUENTRO DE ESCRITORES CHILENOS: *Emilio Carrilla / HACIA LA INTEGRACIÓN DE LA LITERATURA CHILENA: Paulo de Carvalho Neto / IV ESCUELA INTERNACIONAL DE VERANO. PRIMER ENCUENTRO NACIONAL DE ESCRITORES: Haydée Bermejo / DISCURSO DE LA DELEGADA DE LA UNIVERSIDAD DE BONN, ALEMANIA, GERTRUD SCHUMACHER, AL ENCUENTRO NACIONAL DE ESCRITORES.*
52. CLASE INAUGURAL DE LA ESCUELA DE INVIERNO DE CHILLAN: EL DESARROLLO HISTÓRICO DEL PENSAMIENTO MECÁNICO: *Antonio Camurri.*
53. FICHAS BIOGRAFICAS DE LOS ESCRITORES QUE PARTICIPARON EN LOS ENCUENTROS.

COMISION DIRECTIVA: David Stutchkin Branover, Hugo Trucco Lee, Carlos
Martínez Toledo.



*La presente edición ha sido encargada al Departamento
de Castellano de la Universidad de Concepción, bajo la
tuición inmediata de los catedráticos señores Gonzalo
Rojas, Alfredo Lefebvre y Juan Loveluck, y la colabo-
ración de Pedro Lastra*



INFORMES: Secretaría General de la Universidad de Concepción, Concepción Chile.

SITUACION DE LA LITERATURA NACIONAL EN 1958

David Stitchkin Branover

Rector de la Universidad

El ESPÍRITU de estas reuniones de escritores del país, suscitadas por la Universidad de Concepción, a través de su Cuarta Escuela Internacional de Verano, intenta un examen de la situación actual de nuestras letras en los diversos géneros cultivados entre nosotros: poesía, teatro, novela y cuento, ensayo y crítica, a fin de hacer más claridad sobre los problemas que hoy día viven los escritores chilenos en relación con su labor creadora.

Para alcanzar una visión amplia, que ofreciese la garantía de una mayor riqueza de puntos de vista, el Director de las Escuelas de Temporadas, profesor Gonzalo Rojas, invitó a representantes de las más variadas tendencias, doctrinas y principios estéticos. Sin embargo, el Encuentro de Escritores no tiene carácter de congreso, por cuanto no se ha propuesto un temario ni se exigen ponencias ni conclusiones. Solamente se debatirán en mesa redonda los temas que libremente han ofrecido los invitados sobre la especie literaria que cada uno de ellos practica. El movimiento de ideas que se desarrolle se recogerá taquigráficamente y junto a las disertaciones de los participantes aparecerán publicados en la Revista Atenea de la Universidad.

La convivencia cordial, la comunicación de experiencias, el estudio en común de los temas presentados, la lectura de textos inéditos, los juicios y apreciaciones de los observadores extranjeros asistentes, la coparticipación de opiniones entre géneros diversos de la creación literaria, contribuirán a darle a este torneo una importancia excepcional, de fecundas consecuencias en la evolución de las letras chilenas; aún más, este Encuentro de Escritores permitirá un mayor acercamiento recíproco entre estos hombres que gestan el pensamiento, la expresión y la realidad humana del medio

social, posibilidad de necesario entendimiento que se intenta por primera vez desde una corporación universitaria.

La iniciativa que se llevará a cabo en las jornadas del 20 al 25 de enero del presente año, continuará con nuevos encuentros de escritores, para permitir escuchar a otros que materialmente no ha sido posible reunir en esta primera invitación.

La Universidad de Concepción agradece la generosidad e interés que los escritores, poetas, dramaturgos, novelistas, ensayistas y críticos, han manifestado para hacer efectiva, por medio de sus colaboraciones a este encuentro, la tarea fundamental que ella se ha impuesto: extender la incitación cultural a todos los ámbitos de la nacionalidad, y confiar a la responsabilidad de los intelectuales el crecimiento de días más lúcidos para la vida chilena.

PRIMER ENCUENTRO DE ESCRITORES CHILENOS

SALON DE HONOR DE LA UNIVERSIDAD DE CONCEPCION

20 AL 25 DE ENERO DE 1958

GONZALO ROJAS

PRIMER ENCUENTRO NACIONAL DE ESCRITORES*

SEÑOR RECTOR DE LA UNIVERSIDAD, DISTINGUIDOS ESCRITORES DE CHILE, SEÑORAS, SEÑORES:

Me permito tomar unos minutos antes de que se inicie la décima y última sesión de trabajo de este Encuentro de Escritores.

Se trata únicamente de puntualizar, con la mayor parquedad, algunos aspectos y contribuciones de estas jornadas literarias.

Como un antecedente para explicar en parte el hecho prodigioso de que hayamos podido reunir aquí a escritores representativos, por lo menos de dos promociones, debemos recordar que, desde 1952, a nuestro arribo a esta ciudad y al encargársenos la organización del Departamento de Español, centramos todo nuestro interés en la exploración sistemática de la literatura chilena.

No había por qué temer, como se ha señalado alguna vez aquí, que este Encuentro pudiera convertirse en unas reuniones académicas de profesores de castellano. Somos escritores de Chile y no hay título mayor para nosotros que ése, aunque por ahora nuestra condición poética aparezca más o menos dormida, o por lo menos, orientada hacia otras órbitas.

En ese sentido no tenemos ningún ánimo de excusa. Pero debemos con-

* Discurso del Presidente del Primer Encuentro, pronunciado en la décima y última sesión de trabajo.

fesar que desde nuestro regreso a Concepción en 1952 la tarea universitaria que también, como se ha podido apreciar en estos días, es altamente, genuinamente creadora, ha venido devorando nuestro tiempo y nos ha hecho ceder ante insistente impulso poético.

Pero un poeta responsable no debe eludir el reclamo de la acción constructiva si ella se le impone como faena necesaria. Queremos decir con esto, que si nos honramos con nuestro oficio poético, no nos honramos menos con nuestro oficio colateral de maestros. Queremos decir con esto, que participamos de aquel punto de vista para el cual antes que producto cultural, mucho antes que fenómeno artístico, la literatura es un elemento de construcción en nuestra América.

Así, en este Departamento de Español, integrado por escritores como Alfredo Lefebvre, Juan Loveluck, Gastón von dem Bussche, ahora en Alemania; se ha cumplido un activísimo programa de difusión de nuestros valores literarios, en especial, a través de su servicio permanente de crítica literaria en periódicos de Concepción y en revistas del país y en misiones culturales realizadas a mucha distancia de acá, a más de dos mil seiscientos kilómetros, en Iquique, en la pampa salitrera y en las más importantes ciudades del sur del país.

¿Cómo podríamos, escritores y maestros como somos, habernos encerrado en la investigación y en la cátedra, sin haber tomado contacto directo y continuo con la múltiple realidad de nuestro pueblo?

Nos propusimos, de acuerdo con nuestro Rector, promover un examen de la literatura nacional al iniciarse este 1958. Nos comunicamos con más de veinte escritores chilenos, los que respondieron de inmediato. Fuimos pidiendo a cada cual su experiencia y su buena fe para ventilar los problemas literarios específicos de la poesía, el teatro, la novela y el cuento, el ensayo y la crítica.

Consultamos, con toda intención, no a las figuras definitivamente consagradas y con una obra ya prácticamente cumplida, sino como se ha venido diciendo en estos días, a los hombres de treinta a cuarenta años, con alguna muy honrosa excepción, hombres que pudieran revelarnos la situación media de las letras chilenas.

Con Alfredo Lefebvre y Juan Loveluck, hemos estado siempre preocupados de la generación de 1938 a la que pertenece justamente la mayoría de nuestros invitados, por aparecérsenos esa promoción como una generación de mente crítica, según se ha podido apreciar en esta misma tribuna. Hemos oído a los poetas Braulio Arenas, Miguel Arteche, Efraín Barquero,

Humberto Díaz Casanueva y Nicanor Parra; a los dramaturgos Fernando Debesa, Luis Alberto Heiremans, José Ricardo Morales; a los novelistas y cuentistas Guillermo Atías, Daniel Belmar, Mario Espinosa, Nicomedes Guzmán, Enrique Lafourcade, Carlos León, Herbert Müller, Volodia Teitelboim y José Manuel Vergara; a los ensayistas y críticos Fernando Alegría, Mario Osses, Luis Oyarzún; todos los cuales mostraron, con rigor, una profundidad y una destreza de verdaderos maestros en su oficio.

Los observadores extranjeros y el público han sabido plantear puntos de vista de gran interés frente a las exposiciones y debates. ¿Quiénes han obtenido mayor fortuna en este encuentro? ¿El gran público que mañana y tarde ha concurrido a este salón, sin indicio alguno de fatiga? ¿El grupo de catedráticos de las repúblicas vecinas que han llegado a esta Universidad últimamente? ¿Los observadores? ¿Los estudiantes de literatura, los lectores asistentes? Nos parece que han sido los mismos escritores, cada uno de ellos, quienes han obtenido el mayor provecho de este Primer Encuentro Nacional.

En efecto, como escritores, responsables de su misión histórica social y artística, habrán tenido que revisar muchos de sus puntos de vista, abriendo su horizonte a un conocimiento más y más claro de Chile.

Finalmente, no en el orden de conclusiones, puesto que como hemos reiterado, nunca quisimos hacer un congreso, sino una cita de escritores libres, estimamos que en estos ardientes días, lúcidos y críticos, hemos llegado a algunas determinaciones que vale la pena puntualizar.

Primero, ¿por qué si esta Universidad ha conseguido que los escritores de Chile meditaran sobre los problemas de la creación literaria, no podríamos intentar, acaso, con todos los riesgos, como hay que intentar las cosas, un orden de estudios promovidos desde nuestro Instituto de Español, que, más allá de los términos de la investigación, se configurara en algunos cursos de ejercicios literarios creador?

Proponemos esta cuestión a modo de pregunta, pero estimamos que la respuesta es perfectamente posible, si estos mismos escritores, aquí reunidos, quisieran venir a dictar ciclos de lecciones vivas, con su experiencia.

Estamos seguros de que no se llenará una aula, sino muchas, con los pretendientes a la creación literaria de Concepción y del país. Estas lecciones, ordenadas en cursos sistemáticos por nuestro Departamento, configurarían un plan que permitiría el estudio de la carrera literaria, como ya existe en importantes países del mundo.

Segundo, la Universidad de Concepción tiene una revista que circula ininterrumpidamente desde hace muchos años. Casi todos los escritores,

aquí presentes han iniciado su tarea colaborando en esa revista. En 1958 cumplirá 35 años. Dicha publicación, Atenea, que ha tenido tiempos gloriosos y menos gloriosos, resulta hoy un depósito pasivo, casi un buzón literario. Hemos oído en estos días a casi todos los escritores concordar en un deseo largamente compartido por nosotros, los de casa: la revista debe dirigirse desde Concepción, tomando contacto con las auténticas sociedades literarias del país y con los escritores más representativos. Justísimo sería iniciar su segunda época con el número extraordinario en que aparecerán los trabajos presentados en este Primer Encuentro Nacional de Escritores.

Tercero, el señor Rector de la Universidad ha prometido anoche a los escritores visitantes algo que desde ahora será una realidad: las ediciones de libros chilenos de esta Universidad. Pueden saber desde ahora los escritores del país que esta casa de estudios procederá sin dilación, a publicar las obras de mérito que pertenezcan a cualquiera de las funciones literarias aquí presentes, sin reparar en otra cosa que en la calidad de tales producciones.

Señoras y señores, como escritores de Chile hemos venido a aprender mucho más que a enseñar. A aprender los unos de los otros en este diálogo iniciado el 20 de enero y que seguirá resonando mucho tiempo no sólo en este Salón de Honor, no sólo en esta querida Universidad chilena, sino en el país y en América. He dicho.

Versión directa de la cinta magnetofónica.

POESIA

Braulio Arenas Miguel Arteche Efraín Barquero

Humberto Díaz Casanueva Luis Oyarzún

Nicanor Parra Gonzalo Rojas

BRAULIO ARENAS

LA MANDRAGORA

ALUCINANTE decíamos en 1938, alucinante repetimos veinte años después, alucinante mandrágora, ven ahora a darnos el resumen de la poesía, tú que en todo momento has estado dispuesta a darnos el resumen de la juventud.

A tus pies arrojamos los trofeos de nuestro viaje: la mercancía de la realidad, los objetos del sueño. Opaca y mísera mercancía, sin más consistencia que la ceniza del cigarro; fulgurantes objetos, cristalizados en el más puro enunciado de la existencia.

¿Y qué podemos decir de nuestro viaje? Interrogue mos, interroguémonos.

La almohada podrá decir las veces que la franqueamos; el sistema del mundo las veces que lo combatimos. La mujer podrá decir las veces que la amamos, porque en esta ley de la poesía el exceso de amor sólo es castigado con algunos besos. Los países podrán decir las veces que borramos sus fronteras; el incendio, las veces que provocamos sus llamas; la encrucijada de la vida, las veces que el placer nos dio su madeja intacta.

Nada risueño nos ofrecía el exterior, pero teníamos a nuestro haber el humor surrealista y la ironía romántica, los que fueron para nosotros peder nales preciosos para frotarlos contra la piel de una realidad depravada. Y es con las chispas que arrojaron estos peder nales que hoy vengo a exigir cuenta minuciosa de las tinieblas.

Nunca como ahora, y desde ángulos tan diversos, el hombre había sentido necesidad tanta de hacer tangible su libertad o, por lo menos, lo que él ha creído que era su libertad.

Y nunca como ahora, por lo menos en lo que va corrido de vida bajo

mi camisa, el hombre había esgrimido tan certeras y críticas armas para sostener la justicia de su derecho.

El ha reclamado una "salida" a toda costa. Su oído avizor le hacía conocer, desde lejos, los diferentes sonos de las cadenas de la esclavitud. Libertador, implacable y orgulloso, nunca como ahora el hombre había dicho no a los parásitos del sometimiento cotidiano. La avidez de la libertad ha llegado a constituir ahora, en el momento mismo que parecen cerrarse más seguramente las cadenas, ha llegado a constituir, digo, el movimiento de valores más estables en la plaza del mercado, en la cual, diariamente, el hombre reclama su transacción más alta.

Y nunca como ahora se habían visto más solícitos sistemas libertarios ir de puerta en puerta ofreciendo sus cajas de cartones atadas con pomposas cintas. Aún más, ha sido necesario como requisito previo, y para la seguridad de la venta, que la palabra libertad estuviera la primera en toda mercancía. Al no verla escrita, el hombre hubiera rechazado cualquiera caja de salvación que se le ofreciera. Inútil es añadir que estas cajas nada contenían, todo su poder atractivo estaba en el exterior.

Cajas de cartones como una marea abusiva, siempre es necesario que salga la poesía para que el océano vuelva a restablecer el equilibrio. Idea justiciera, realidad implacable, la poesía abisma con su fuego este mundo de cartón. Es grotesco, pues, hacerla marchar al son de un rataplán político cualquiera, vuestra infame palabra libertad nada tiene que ver con la radiante palabra libertad que la poesía emplea. No sólo son irreconciliables, sino que la una, obligatoriamente, debe combatir a la otra. Sin el requisito previo de su crítica al mundo, ninguna poesía que verdaderamente merezca este nombre, puede ser valedera. Y esto no por un carácter oposicionista basado en la simple oposición, mas por la razón y la raíz de dar la batalla a todos esos fantasmas que han usurpado el nombre de lo real. Lo real es para el mundo presente la moneda legal del error. Y en tal medida, y tanto, que para lo que es real —la poesía— el mundo tiene las reservas mentales más coléricas. Dice por tí, por tí poesía vengadora, que sólo eres el manto ficticio de las apariencias, mientras que por la realidad, por esta realidad bruta y miserable, nos asegura que su presencia es la única verdad posible.

Nosotros podemos decir, y yo sueño en los instantes de "fusión" entre la poesía y la realidad (mandrágora alucinante, mientras el reloj toca las doce), nosotros podemos decir que lo único que nos ha interesado ha sido provocar la mayor cantidad posible de contactos entre lo que nosotros, y

no el mundo, llamamos realidad, con aquello que nosotros, y no la razón, llamamos poesía.

El "derramamiento" de la una en la otra. Entrar en la una y en la otra al mismo tiempo, como quien entra a dos mansiones superpuestas. Dormir y vivir a un tiempo mismo, amar para amar siempre, estar en la orilla del mar serenamente y estar en el barco en peligro al mismo tiempo. ¡Oh poesía, a tí a la que un día de juventud proclamamos negra, negra para oponerla a un mundo negro, negra para que su luz negra iluminara las tinieblas del mundo, oh poesía, sólo tú sabes lo que esta mandrágora ha sido, es y será.

Alucinante 1938, yo te veo presente en mi juventud, y en la de todos mis amigos. Todos ellos entrevieron una alta razón de la razón, para exigir con ella cuentos de una realidad amenazante. Ir en rescate de esta realidad (y entiéndase que al decir realidad me refiero a la vida superada ya de todas las antinomias que la cercenan actualmente), ir en rescate de ella fue el propósito inicial de nuestra empresa. Erigir la libertad en sistema fue nuestro pan cotidiano. Nada podíamos hablar en favor de un mundo que sólo nos presentaba una faz comprometida, y sin siquiera el menor asomo de libraciones, nada de una sociedad sobre la cual se iban a estrellar cotidianamente también los deseos humanos. Nada podíamos hablar de ellos, sin emplear las palabras de la poesía para transformarlos.

Empleamos estas palabras, amor, revolución y vida, para hablar en nombre de la poesía, en un "medio" que trataba de entorpecer nuestro camino con el dictado del buen sentido, de la farsa perenne, del espejismo utilitario, del apogeo del servilismo político y religioso.

Hilo conductor de la poesía, en el laberinto de la realidad, de esta realidad, tú has sido nuestro más precioso elemento.

Contigo atravesamos aquel maravilloso siglo XII, lleno de voces de los trovadores que proclamaron el amor como la esencia más alta del conocimiento, voces inspiradas del cantar oscuro y de la gaya ciencia.

Contigo atravesamos los libros de caballerías, verdaderos tratados de ciencia mágica, de filtros para la alquimia del verbo, imaginación humana expandida en flor, llenos todos de los baladros del sabio, y con sus dos tablas redondas, con sus hadas transformadas en mujeres, y con sus mujeres transformadas en hadas, gracias al baño de gracia del graal.

Contigo atravesamos la centelleante decimoséptima centuria inglesa, oh poética Anabella, oh duquesa de Amalfi desgarrada, un siglo que exageró

las facetas del diamante solamente para contener más luz, y para iluminar con ellas nuestros sueños.

Contigo atravesamos la región sagrada de nuestro espíritu (sagrada región en todo cuanto estos términos puedan contener de afirmación poética), región de la cual vivimos, y en la cual dejaremos nuestros huesos "polvo serán, más polvo enamorado", según el decir de Quevedo. Siglo de oro que viste la gloria de Aldana, de San Juan de la Cruz y de Bocángel, aún hoy vemos a unos poetas menesterosos ir a pedir unos centavos de góngora al siglo de oro.

Contigo atravesamos, y con la despreocupación de quien se sabe dirigido por las manos del hada madrina, los sótanos tenebrosos de los castillos de Anne Radcliffe y Horace Walpole, sótanos que nos hacían presentir el sol meridiano, el sol permanente de nuestra existencia, pues es una observación bien sabida que en los dominios de la poesía no se pone la luz.

Contigo atravesamos el corazón mental de los románticos alemanes y oímos chisporrotear en la hoguera de la razón los corazones de Novalis, Arnim (de ese Arnim que fue uno de los primeros biógrafos de la mandrágora), los cerebros de Hölderlin y de Hegel.

Contigo atravesamos, y ahora nuestra expedición se interioriza cada vez más, las mansiones de Sade y Mallarmé, las de Rimbaud y Lautréamont, en las cuales hemos recibido la hospitalidad más espléndida.

Contigo atravesamos, y por último, el dominio del fuego del surrealismo, una vez más estrecho las manos amigas de Breton y Péret, las manos de Duchamp y las de Leonora Carrington, hada esta última tan extemporánea, y por extemporánea hada.

Hilo conductor de la poesía, tú nos has traído hasta el corazón mismo del laberinto de la realidad, y lo atravesamos sin perder ni la última de nuestras esperanzas.

Existe una convención tácita para atribuir a la realidad los más perversos errores. En nuestro tiempo, cuántos sistemas de salvación humana se levantaron para otorgar al hombre una salida. Pensemos por un instante en aquellos sistemas políticos, que pretendieron constituirse en la máxima expresión de la libertad humana, un instante de reflexión, y los veremos justificar los peores excesos de la esclavitud del hombre. Pensemos en el psicoanálisis, instrumento de liberación del alma como ninguno, ahora convertido en las manos de los epígonos de Freud en un instrumento de opresión, gracias a la famosa cuestión del "sentido de la culpa". Pensemos en el existencialismo transformado por el payaso Sartre en una opereta en tres actos. Pensemos... o más bien dicho, no sigamos pensando en todos los

sensacionales sistemas de salvación humana, metidos en espectaculares cajas de cartón, y adornados con pomposas cintas de colores.

Sin embargo, a pesar de tan funestas esencias libertadoras, la libertad humana está en primer plano, ningún pesimismo, ningún sistema fracasado, ningún contubernio engañoso, puede postergar este debate. Mi esperanza mayor, hoy como ayer, veinte años después de aquel alucinante 1938, cuando nos planteábamos algunos poetas en el seno de la mandrágora tal problema como la base inicial de cualquiera actividad lírica (y el lirismo es el desarrollo de una protesta, según sabemos), hoy como ayer, mi esperanza mayor es conseguir reavivar el fuego de esta pregunta: ¿El hombre, necesariamente deberá ser la presa constante del hombre, o llegará un día, en que rotas las cadenas de su servidumbre, el hombre podrá alzarse magnífico y libertador, para dar a la vida su más claro enunciado total, superadas ya todas sus antinomias, y no solamente el enunciado parcial de su liberación económica, política o religiosa?

La esperanza de 1938 no va a ser contradicha veinte años después, y hoy como ayer creemos que llegará un día en que el hombre será el dueño de su destino, de una vez para siempre.

Creo, por lo tanto, que nuestra razón de vivir no está perdida. Vuelvo a pensar en mis amigos de la mandrágora. Vuelvo a recordar a Enrique Gómez, empecinado en la poesía como una estrella empecinada en su luz por mucho que afuera sea noche; vuelvo a pensar en Jorge Cáceres y en sus afirmaciones, "a la llegada de los pájaros ellos son víctimas del sol, ese sol que tú respetas, sol de la costa"; vuelvo a pensar en Gonzalo Rojas, solicitando un crimen a falta de poesía; vuelvo a pensar en Fernando Onfray, y en su trillada fábula en pro de la abolición del colmillo. Y en tantos más...

Sí, nos comportábamos como salvajes, como poetas, y esto porque teníamos esperanzas. ¿Cuántos de esos amigos de aquella hora, en la hora presente mantienen sus mismas esperanzas? Yo no lo sé, pero me asiste la esperanza de que las mantengan todos.

Es así, a veinte años de aquel conmovedor suceso, al cual tal vez los comentaristas de la literatura chilena consideren como el suceso llamado mandrágora, es así como a veinte años, sin que la cicatriz se haya borrado, me vuelvo a los jóvenes poetas que arden por atravesar el puente levadizo, y les digo que, sin considerar nuestro ejemplo, sostengan en la palma de la mano esa brasa ardiente el mayor tiempo posible.

Y esto sin que por un momento piensen que la quemadura pueda borrar definitivamente las líneas de su destino.

MIGUEL ARTECHE

NOTAS PARA LA VIEJA Y LA NUEVA POESÍA CHILENA

QUIERO hacer algunas advertencias, antes de comenzar la lectura de este trabajo.

Procuré sintetizar hasta donde me fue posible el texto de mi charla, pues pese al título de ella tuve que extenderme para presentar un acopio de pruebas que sostuvieran mi planteamiento. Todo esto necesitó, naturalmente, un desarrollo que hubiera querido más breve.

Con el objeto de no interrumpir el curso de la relación, no voy a leer las notas que la acompañan y amplían su sentido. Las he dejado para el debate que se abrirá una vez terminada la lectura.

Quiero advertir, además, que no pretendo dar leyes fijas para la creación poética; pues, de hacerlo, no sería sino un pedante. Pero creo que el poeta debe conocer, en primer lugar, el idioma que escribe —sus límites y sus riquezas—, hito desde donde debe partir, no importa las significaciones históricas, políticas, religiosas y sociológicas que aporte su personal modo de mirar el mundo. Intento, pues, partir de ese punto, y advierto que lo hago desde la poesía: no soy ni un filólogo, ni un lingüista, ni un profesor de retórica. Pero me he preocupado (con mis limitaciones) por enfrentar el fenómeno de la lengua que hablamos en América, cosa, me parece, de primordial importancia para un poeta.

Advertiré, además, que mi posición no sólo responde a la honradez con que he tratado de esbozar mi pensamiento. Trato de probar lo que planteo. Es posible que no lo pruebe todo. La poesía no tiene explicación. Podemos, sí, acercarnos a su misterio, siempre que tengamos bien en cuenta que la inteligencia y el rigor del poeta no hacen la poesía, aunque son, entre otras cosas, sus mejores apoyos.

Agregaré, en fin, que los ejemplos de que me serví para sustentar mis ideas, no fueron tomados al azar. Si más adelante ustedes desean dialogar sobre otros casos (siempre que ellos no se salgan del terreno en el cual voy a colocarme), no tendré inconveniente en hacerlo, pues me ayudarán a esclarecer, confirmar o echar por tierra lo que sostengo.

No me refiero, en fin, a Gabriela Mistral. Su poesía constituye para mí un caso extraño: espera aún el investigador que trate de aproximarse a su centro. (Gastón von dem Bussche lo ha intentado hacer recientemente).

No puedo, pues, aplicar a ella las ideas que empleo al referirme a otros poetas. Su riqueza expresiva, su sentido de la estructura, entre otras cosas, me impiden hacerlo.

Vengo a aprender, y no a cortar puentes. Por lo demás, este "Encuentro de Escritores" no pretende otra cosa.

I.

Es posible que al esbozar algunas de las líneas seguidas por la nueva poesía chilena (y llamo *nueva* a la de mi generación: con más exactitud, a la que comprende los poetas que hoy tienen entre veintidós y treinta y dos años), lo haga no a una orilla del río, sino en medio de él. En otras palabras, es posible que este esquema no sea completamente imparcial. Pero siempre es mejor plantear las cosas de viva voz, y no cerrar la boca, contentándose con algún comentario a las espaldas de otros poetas, o detrás de los parapetos donde suelen encerrarse los críticos. Estas notas deben tomarse, pues, como una ayuda para comprender cuáles son los caminos que mi generación sigue, cuáles son sus logros y sus fracasos y de qué manera responde a las generaciones anteriores. Creo, por lo demás, que un núcleo nuevo de poetas —no importa cuál sea su significación en el movimiento lírico de un país— debe dar cuenta de lo que pretende hacer, y en este hacer entiendo no sólo su actitud poética.

Más de alguien me dirá que el poeta debe responder ante los demás sólo con su poesía, y que es ella la única que puede dar testimonio de su actitud ante las cosas. Es cierto. A poema publicado debe seguir, cuando existe un lector y una crítica inteligentes, el comentario que más tarde esclarecerá la posición presentada por una lírica. Pero el poeta puede expresarse por otros medios que no sean los de la poesía, aunque sólo ésta le satisfaga plenamente. Estos medios le servirán, si no para clarificar su sesgo, por lo menos para demostrar que su personal modo de mirar el mundo nada tiene de arbitrario.

Voy, pues, a indicar unas direcciones, sin pretender que ellas penetren en el centro mismo de la poesía, en su misterio, cosa imposible por inefable.

II.

Ante todo el diálogo. Diálogos entre nosotros: ensayistas, dramaturgos, críticos, novelistas, cuentistas y poetas. No el diálogo enmascarado en las

comidas. Tampoco el diálogo del comentario benévolo en las páginas de una revista o en las de un periódico. Sí el diálogo que no teme ir contra la corriente, aunque esa corriente sea la de otras generaciones.

Siempre he tenido la impresión de que viejos y jóvenes poetas (hablo en un sentido cronológico) se guardan una respetuosa cortesía. ¿Que no siempre se han cuidado las espaldas los jóvenes y los viejos? ¿Que las promociones anteriores a la mía, por ejemplo, se lanzaron ataques, réplicas y polémicas? Pero no es ése el diálogo necesario. Muchas veces no fue tal: fue un vocerío desenfrenado en que los insultos corrían a parejas con las posiciones cerradas. Que un poeta reciba aguijonazos durante su carrera, es cosa inevitable y, además, necesaria. Pero que los poetas, para acentuar el campo de su acción, tengan que recurrir a los dicterios y a los insultos, es algo que nada tiene que ver con la función principal del diálogo: es decir, expresar los puntos de vista de las distintas posiciones para tratar de llegar, si es posible, a un norte amplio donde quepan todas las miradas.

Ni cortesía de comensales, ni vocerío de malón.

III.

Ahora bien, ¿dónde empieza el campo de mi generación?, ¿qué es lo que hasta ahora ha dado?, ¿qué pretende entregar a los años venideros?, ¿dentro de qué límites se mueve?, ¿cuál es su responsabilidad ante el fenómeno poético?

Voy a responder a estas preguntas haciendo, sí, una salvedad: los puntos de vista que desarrollaré aquí son compartidos en general por mis compañeros de generación, con los cuales he conversado durante muchas horas estos problemas, y entre los cuales existen diferencias no sólo poéticas —lo bastante marcadas para que, por supuesto, yo me haya atrevido a hablar de generación—, sino también desigualdades políticas y religiosas. Lo que ocurre es que, ante problemas importantes de la poesía y frente a la cosecha que nos dejaron los poetas mayores —esto es, los que como Neruda, Huidobro, De Rokha, Díaz Casanueva y Rosamel del Valle, ya pasan del medio siglo— reaccionan casi de una misma manera, y lo hacen, esto es lo importante, no sólo con responsabilidad ante teorías poéticas sino con rigor frente a su quehacer de poetas: ante el poema.

IV.

No cabe ahora hacer la historia de la poesía chilena contemporánea, en sus cincuenta años de este siglo. Ni cabe tampoco (puesto que otros lo pueden hacer, y lo han hecho, mejor que yo) esbozar el panorama de nuestra lírica, a partir, por ejemplo, de Carlos Pezoa Véliz. Ni sostener que, pese a ser la poesía chilena la más importante en el campo vasto de la lengua española de América, sea la más alta en el territorio, muchísimo más amplio, de la lírica occidental, como han pretendido algunas personas, guiadas por un afán nacionalista que nos perjudica más que nos favorece.

Pues bien: a través de libros publicados entre 1945 y 1955, aparece lo que ahora puede llamarse poesía nueva o joven: última expresión de nuestro desarrollo poético.

¿Cómo vemos nosotros, en líneas generales, lo que los poetas mayores realizaron y siguen realizando? Será ésta, pues, una manera de explicar, a contrario sensu, lo que hasta ahora han hecho mis compañeros o, por lo menos, lo que desean hacer.

V.

Muchas veces he oído decir que los poetas jóvenes chilenos carecen de audacia. Por audacia entendían algunas personas —después de las oleadas que arrojó sobre el campo de la poesía chilena la generación del año veinte— la supuesta retórica de los poetas nuevos, retórica que comenzaba en la forma y terminaba en el contenido poético (yo no establezco separación entre ellos), el cual o tocaba problemas demasiado menores, o, simplemente, no alcanzaba a rozar temas que eran muchos más importantes para la poesía: por ejemplo, el trabajar con elementos del subconsciente, el disponer, dentro del poema, de teorías filosóficas, la supuesta falta de responsabilidad frente al oficio o ante las libertades que esa generación había traído, esto es, la libertad creadora absoluta, expresada a través del verso libre. Nos acusaban, en fin, de no haber sabido aprovechar la lección de libertad que —según ellos— nos habían dado los poetas mayores, y de haber utilizado, en algunas ocasiones, la regularidad estrófica, y hasta la rima. Los poetas nuevos eran tímidos, no reaccionaban contra sus predecesores, no escribían largos artículos polémicos contra los viejos poetas: eran, en fin, gente pasiva, y algunos de sus poemas se apoyaban demasiado en la tradición hispánica, sin mirar ni recrear lo que tenían en su contorno americano. Por un lado, los

que trabajaron con técnicas surrealistas¹, nos llamaron conservadores: no se explicaban por qué para nosotros tenía una gran importancia la estructura del poema, y, en general, la arquitectura de la obra, y por qué nos atrevíamos a "contar" algo en la poesía; por otro lado, nos trataban de "escapistas" o mejor de "fugitivos", porque, según ellos, eludíamos los "candentes" problemas sociales y no seguíamos las aguas del realismo socialista. En otras palabras, los nuevos poetas chilenos eran blandos, intimistas, menores, se aferraban a la forma y carecían de las virtudes de sus mayores.

VI.

Tal vez nuestra promoción en el desarrollo de la poesía chilena será considerada como un núcleo que, al enfrentarse al fenómeno poético, estuvo provisto no sólo de una seriedad ante el oficio, ante el rigor idiomático (que no se explica con teorías o con artes poéticas, sino que se demuestra con un hecho concreto: el poema): también actuó con la conciencia de que la estructura, el control y la presión a que debe estar sometida la poesía son tan importantes para ésta como el ejercicio que el pensamiento realiza en lo más profundo de la composición poética. Si hiciéramos un balance de nuestros poemas más valiosos, llegaríamos a la conclusión de que los nuevos poetas de Chile no se concentraron en el uso de determinado metro. Tanto Rosenmann Taub, Uribe Arce como Rubio utilizan indistintamente los cauces del verso libre o los de metros tradicionales. Y cuando se produce, por una especie de niebla invisible que rodea un núcleo generacional, un fenómeno de esta naturaleza, creo que el deber del crítico, y también del poeta mayor, es el de comprender, en primer lugar, que tal posición no nace sólo de razones formales. Ni el verso libre ni el tradicional significan nada sin una actitud espiritual interna, bien precisa y concreta. El verso libre no da patente a ningún poeta para sentirse revolucionario ni vanguardista. "Sólo un mal poeta —dice Eliot— podría acogerlo como una liberación de la forma"². Creer que tal verso es el único cauce sobre el cual puede moverse una poesía, por muy americana que pretenda ser, es limitar el ámbito de

¹ Empleo la palabra "surrealismo" para referirme al movimiento francés, que, en este caso, influyó sobre los integrantes del grupo Mandrágora. La forma "superrealismo" —como lo ha indicado un ensayista español— queda para la tendencia

que imperó por algunos años en la poesía española.

² "De hecho —dice T. S. Eliot— el mal poeta es generalmente inconsciente donde debería ser consciente, y consciente, donde debería ser

ella. Como creer, por el contrario, que la poesía puede sólo aceptar los campos métricos tradicionales. La toma de contacto con los metros antiguos no significa una actitud conformista, ni siquiera una actitud de acomodo. Los jóvenes poetas cuentan con el verso libre, frente al cual tienen absoluta libertad de elección: es un instrumento tan útil como el soneto. Sin embargo, nosotros no creemos (lo que no sería sino un prejuicio), que sea la única forma dentro de la cual puede expresarse un contenido poético contemporáneo.

De esta manera, pues, y dentro de cualquier forma, lo que se hace importantísimo para los poetas jóvenes no es sólo la estructura del poema, sino el control y la presión a que deben ser sometidos los materiales de trabajo. La lectura de algunos poemas de Alberto Rubio, Rosenmann Taub, Pablo Neruda y Rosamel del Valle, demostrará —creo— que una conciencia alerta ante el control de la criatura poética y ante la carga emocional de sus elementos logró crear, en las composiciones de Rubio y Rosenmann, poemas que no sólo están mejor trabajados, mejor contruidos que otros de poetas mayores, sino que poseen una densidad de pensamiento (y aquí no se trata de hondura de conceptos filosóficos), la cual está íntimamente ligada a la expresión que muestra el vigor de su proyección emocional.

Y como la mayor parte de los poemas que escribieron nuestros poetas mayores están trabajados sobre la base de un verso libérrimo, vamos, tomando un ejemplo conocido, a esbozar, muy brevemente, el uso de este metro en esas composiciones, anticipando, sí, que como ya estamos a una buena distancia de los gritos histéricos que se lanzaron a favor de la poesía de Pablo Neruda (que me sirve como punto de partida para atacar el problema) y también a buenos kilómetros de los ataques que contra ella se enderezaron, procuraré dar a mis palabras una objetividad que nada tendrá que ver con algunas opiniones que sobre él se han vertido: la de considerarlo el poeta más grande del mundo, como decía una persona cuyo nombre me reservo; la de estimar que es la poesía de un loco, cuyos versos no se "entienden"; la de pensar que es un mal poeta porque es comunista.

VII.

En líneas generales, Neruda utiliza el verso libre a partir de "Tentativa del hombre infinito". Lo que hace antes de ese libro es seguir, con más o

inconsciente". Y agrega: "Sólo un mal poeta podría acoger el verso libre como una liberación de la

forma... Ningún verso es libre para el que quiere hacer un buen trabajo".

menos originalidad, las aguas de Darío —sobre todo en “Crepusculario”— y los poemas eróticos de Sabat Erasty. Más tarde, en los dos tomos de “Residencia en la tierra”, salvo escasos poemas, continúa usando un verso que, a pesar de no ser completamente libre, pues suele aquietarse en metros tradicionales, sobre todo alejandrinos, puede considerarse libérrimo. Y este camino continúa hasta las “Odas elementales”.

Creo no equivocarme al decir que la actitud de Neruda (y también la de sus compañeros de promoción), frente a este metro, que se usó durante veinticinco y más años, responde no sólo a que el poeta se sentía más a sus anchas dentro de su cauce: su actitud estaba más de acuerdo con la supuesta libertad que el metro le consentía, y el versículo le facilitaba un arma de batalla contra los poetas que lo habían precedido.

Pero su mundo, ¿se expresó en esa forma sólo por esas razones? ¿Logró crear, Neruda, algunas normas que dieran al verso libre la estructura necesaria para que las composiciones se sostuvieran por sí mismas? ¿Qué impresión se tiene hoy día de aquellos años y de la poesía que, sobre ese libre cauce, se escribió entre 1920 y 1940? Y, por último, el pretendido rigor de que alardearon nuestros poetas en declaraciones sobre su arte, ¿se expresó a través de una conciencia lúcida que vigilara los materiales del idioma?

VIII.

A pesar de haber partido de Neruda para explicar la abundancia versolibrista, quiero hacer extensivas estas notas a todos los poetas que constituyeron su generación. No pretendo, por lo demás, que nuestros mayores debieran haberse expresado en metros tradicionales. Si no lo hicieron, las razones estaban a la vista: la poesía que los precedió tenía una escasa tensión dramática, era menor en el peor sentido de la palabra, y sus apoyaturas métricas (y junto con ellas, el pensamiento que acarreaban), poseían una muy pequeña fuerza, pues la forma era la manifestación retórica (y aquí sí que conviene emplear la palabra), de un pensamiento débil y clorótico. Pero al lanzar oleadas sucesivas sobre esa poesía menor, al romper (muchas veces por el solo afán de hacerlo) con leyes idiomáticas y formas usadas, aquellos poetas cayeron en experimentos que hoy nos parecen envejecidos.

El verso, diría Perogrullo, es sólo una pieza del poema. Dentro de cualquier forma, es sólo un tornillo de la máquina que siempre debe ser: un organismo, por la perfección de su funcionamiento; una criatura con cabeza, tronco y extremidades. Pero un verso no está aislado: se encuentra inserto en

un cuerpo mayor que debe vivir, caminar y cumplir con todas las funciones de un ser vivo. Por eso, un buen poema no debe perder jamás de vista la estructura, esté realizado contra algo o a favor de algo. Si existen buenos poemas caóticos, no es por un desorden expresivo. Cuando Hart Crane, por ejemplo, toma una actitud frente al mundo industrial norteamericano, y cuando expresa su desesperación ante la vaciedad espiritual del hombre contemporáneo (pienso en su vasto poema "The bridge"), lo hace a través de una forma y de una arquitectura de gran perfección. Su poesía nada tiene de fácil: es más oscura que la de muchos versolibristas chilenos, y tan revolucionaria, tan original, en el buen uso del término, que se la considera como una de las manifestaciones más altas de la lírica norteamericana. De manera, pues, que en este sentido, ni oscuridad, ni claridad, ni hermetismo perdieron nada con una expresión justa y precisa: están relacionados con el problema de la comunicación, tema muy interesante, pero que escapa al eje central de esta exposición.

Como Neruda y los poetas de su tiempo no participaron directamente de los modos surrealistas (Díaz Casanueva, en una declaración firmada en 1934, declara que él no participa de esas técnicas), tal vez los únicos poetas que tenían derecho a proclamar la informalidad del poema eran los que nos precedieron inmediatamente, vale decir, el grupo Mandrágora, ya que, salvo el único núcleo central de la composición (liberación absoluta del subconsciente), no tenían por qué sustraerse al afán de vertebrar la obra, a pesar de que esa liberación no puede producirse, según creo, en forma total. Los poetas de la década del veinte no tenían esa disculpa, puesto que en sucesivas declaraciones proclamaron el rigor, la necesidad de una inteligencia ordenadora del caos, y, en fin, el hecho de que el poeta debía tener una lucidez absoluta para que el poema se mantuviera por sí mismo.

Si prescindimos, pues, de los surrealistas chilenos, y, en general, de la técnica surrealista, nuestros poetas manifestaron un solemne desprecio contra todo aquello que, de una manera u otra, estaba considerado como tradicional: metro, estrofa, ritmo, rima, estructura, puntuación, etc. Consideraron que los canales utilizados por ellos constituían la auténtica, la única poesía y que todo lo demás estaba en la prehistoria de ella. La insistencia con que a dos poetas de mi tiempo se nos ha tachado de estar metidos en la tradición de la poesía clásica española, cosa que, por otra parte, de ser verdad, sería un gran honor, incide en este aspecto del problema. Rubio, Rosenmann Taub o Uribe Arce han tomado contacto con elementos de regularidad estrófica, entre otras cosas, pero esto no significa que su modo de

apreciar la realidad interna y externa de la expresión poética tenga nada que ver con una copia burda de la poesía española (de este siglo o de los otros). Ni la rima, ni el metro regular, ni ninguno de los apoyos externos de una poesía se relacionan con la nacionalidad: tienen que ver con el genio del idioma, de un idioma, en este caso, que hablan más de 100 millones de personas. Y tampoco, por supuesto, tiene nada que ver lo español con el fenómeno de la arquitectura, que no es monopolio de una poesía sino patrimonio del arte en general.

Y aquí es donde yo veo las diferencias que nos separan, pues me parece que el sentido de la composición, el control y la presión artística no tienen nada que ver, repito, con problemas de verso libre o de verso tradicional. Los nuevos poetas chilenos comprenden la importancia de una visión unitaria de la obra de arte (comenzando por el dominio del oficio) y el valor que tiene, para el uso de la poesía, la severidad de los elementos idiomáticos empleados, no importa cuál sea la altura del pensamiento. Y creen, además, que si ese ideal de la forma (inseparable del contenido) se presenta de un modo chapucero, la criatura poética es nonata.³

IX.

En muchas ocasiones me he preguntado por qué la poesía nerudiana produjo una secuela de tantos poetas mediocres o menos que mediocres, los cuales siguieron esas aguas, dentro de la poesía chilena y fuera de ella, sin producir ni un solo valor, ni una sola poética de categoría. Naturalmente, yo no mido a un poeta por el mayor o menor caudal de sus seguidores; pero creo que hay una respuesta a esta pregunta: la poesía de Neruda —informe e incitante— no requiere, de parte del seguidor, ninguna disciplina, ni de artesanía ni menos de ascética, porque su falta de estructura incita a seguir un río que no corre por ningún lecho y que nunca se sabe dónde desemboca. Es fácil comprender entonces por qué sus imitadores se difundieron tan profusamente, y por qué jamás pudo señalar caminos. Su mundo caótico (que no se ha modificado a partir de "Residencia en la tierra", pese a sus incursiones en el paisaje americano y a sus vueltas y revueltas sobre la cosas materiales) sigue, a mi entender, incidiendo en un problema de rigurosidad ante los materiales que tenía a la mano. Desde luego, no voy a decir que

³"Se es artista —observa Nietzsche— a condición de sentir como un contenido, como la cosa misma, lo

que los no artistas llaman la forma".

Neruda haya carecido o carezca de oficio: me parece que, de su tiempo, es el que tuvo mayor preocupación por resolver el destino de sus obras. Pero tanto las expresiones coloquiales (derivadas en parte del habla chilena, y en parte de la jerga periodística), como la sintaxis y el uso del material lingüístico (su castellano parece una mala traducción del inglés), que Neruda utiliza a lo largo de los poemas de "Residencia en la tierra", no fueron usados de una manera consciente, y entraron en su expresión de contrabando para restar propiedad a ella. En otras palabras (y al revés de lo que ocurrió en la obra de César Vallejo, cuyas tomas de contacto con el habla peruana siempre estuvieron colocadas sobre una conciencia lúcida), los elementos de la realidad inmediata del idioma que rodeó a Neruda, llegaron a él y lo invadieron, sin que se percatara el poeta de ello. Su modo formal de expresarse (esto es, el modo versolibrista) estuvo lastrado no sólo por defectos de composición: la incorporación de los elementos coloquiales en el léxico nerudiano, respondió a la misma necesidad con que Neruda se sirve de un pensamiento sintáctico-racional nada riguroso. Esta falta de propiedad se debe a que el fin estético que en apariencia se habría propuesto el temperamento nerudiano no es un fin estético. No hay una persecución de la forma, y, por esta razón, el pensamiento sintáctico-racional no está llamado a ser ni exacto ni severo. En el "Canto General" sí hay, aparentemente, lo que no existe en "Residencia": una finalidad concreta, plástica y establecida, es decir, cantar, hacer la exégesis del continente. Existe el objeto: la expresión se pliega, con mayor facilidad, a su temperamento, y parece que hubiera llegado a una completa unidad de pensamiento y expresión. Pero no es así, pues la retórica del "Canto General" es especulativa: es una aplicación de fantasías del inconsciente desarrolladas antes en "Residencia", cuyos términos y valores se vuelven a aplicar aquí en forma deliberada y artificial⁴.

Pero Neruda no es un ejemplo aislado.

X.

¿Por qué ese afán por desconjuntar el material poético? ¿Es acaso ésta una característica de la poesía de lengua española que se escribe en América?

⁴Aunque lo trate de justificar desde el punto de vista que desarrolló en "Residencia en la tierra", siguen teniendo plena validez las observaciones que Amado Alonso hace en el capítulo V de "Poesía y

estilo de Pablo Neruda" (segunda edición argentina), en las cuales el investigador español pone de manifiesto la impotente situación del poeta frente al rigor del idioma. Véase, además, la nota 8.

¿Es problema de la lírica americana en general, fruto, tal vez, de las tiradas whitmanianas? Y, finalmente, para volver a una palabras anteriores, ¿el hecho de que se escriba en verso libre significa que este metro carezca de unidad? ¿No se ha abusado de él de tal manera que hay momentos en que no se sabe por qué se ha escrito en verso y por qué no se ha vuelto, simplemente, a la prosa?

En este desencaje de las unidades métricas antiguas prevaleció, en primer lugar, un criterio deliberado y confuso. Preocupados los viejos poetas chilenos por abrir su campo, experimentaron con las innovaciones que en el ámbito de la poesía europea (piénsese en Arnold, Claudel, Laforgue, etc.) crearon los poetas franceses e ingleses, apoyados, un si es no es, en los versículos whitmanianos; y en este trance, no sólo perdieron de vista, al avanzar por el camino, el hecho de que el verso libre debía contar con obligaciones tanto más grandes que las que abrazaban las formas de la tradición: olvidaron que el poeta hallábase en la necesidad de elaborar leyes propias para sus nuevas criaturas, y que éstas tenían que entrar a someterse a leyes, todo lo nuevas que se quisiera, pero leyes al fin y al cabo.

Hay una oscuridad poética que deriva de la extrema precisión en el uso de los materiales con los cuales está trabajado el poema. Y hay otra, la cual proviene de la imprecisión en el empleo de ellos. Pero la confusión comienza cuando el poeta, al tratar de trasladar en una forma virginal (la palabra vale en este caso) su expresión interna, prescinde de un primer plano (la imaginación auditiva, e incluso, la música, cuando ésta, desde luego, no existe aparte del significado) y deja en ayunas al lector de ese primer peldaño. En otras palabras, cuando el poeta se satisface con verter la vivencia sobre la palabra escrita sin la necesaria acomodación, o cuando se contenta, por otro lado, con llevar el caos de la vida a la obra, creyendo que el reflejo fiel del caos es simplemente arte caótico.

XI.

Frente al problema de la creación, y, sobre todo, frente al problema, en este caso, de la expresión libérrima, no existe, paradójicamente y a pesar del adjetivo, libertad. Una de las primeras nociones que debe grabarse en la cabeza un poeta, es que, ante la hoja en blanco, todo es tropiezo. No se da, pues, una expresión caótica, escribiendo poemas que no tienen estructura, ni ritmo, ni espina dorsal, y que carecen de esa precisión que requiere —no importa las formas usadas— todo organismo artístico,

Prescindamos de que en uno de nuestros poetas mayores —Pablo de Rokha— nos guste o nos deje de gustar su "chilenidad", su prosaísmo retórico, su "americanidad" o su inflado gigantismo². Lo que sucede en él (y esta observación ha sido hecha no por compañeros de mi promoción, sino por muchos observadores imparciales de la poesía), es que, frente a sus materiales de trabajo, nunca supo discernir dónde comenzaban y dónde terminaban sus límites. De esta manera, pues, como en muchos poemas de Neruda, se amontonaron detritos y escorias que no sólo restaron unidad a la composición, sino que permanecieron como piezas sueltas. Ahora bien, ¿significa esto que se dio salida a una expresión caótico-interna, y que lo desmesurado del desarrollo hizo olvidar el hecho de que faltan algunos elementos de ese organismo que tiene que ser siempre un poema?

Y esto es lo que sucede en Huidobro, Díaz Casanueva, Rosamel del Valle y Neruda. Las excepciones estarían en ellos mismos: en el Díaz Casanueva, de "Réquiem"; en el "Orfeo", de Rosamel del Valle, y en los últimos poemas de Huidobro (una de las composiciones que escaparían a este defecto, es el "Monumento al mar"). Lo que en estos ejemplos levanta, amarra la estructura de la pieza no es la unidad espiritual (que no la tienen): es el impacto de la experiencia que cuajó en un trabajo elaborado con vista a la totalidad del poema, sin abandonar los tornillos más pequeños de la obra. Pero cuando en la mayor parte de las obras de estos poetas se prescinde no sólo de los elementos rítmico-auditivos, sino, lo que es peor, cuando la metáfora se gasifica, se destruye y aparta de su función primordial, cual es la de referir al lector a un objeto determinado, físico o espiritual, que debe estar íntimamente unido al núcleo de la pieza: me parece que la unidad del poema está rota. La metáfora, cuando se presenta sin esa función, se transforma en metáfora formal, simple artificio que no responde a ninguna realidad. Pues los valores rítmicos, por otra parte, lejos de ser un mero ornato del poema, se funden con él e invaden su cuerpo: toda la composición debe responder en su totalidad, de tal manera que la falta de un valor resta precisión a los otros.

XII.

No es necesario hacer ahora la historia del verso libre, porque nos llevaría mucho tiempo. Pero colocados los poetas contemporáneos ante la posibilidad

²Caso muy distinto, por ejemplo, el desborde de Thomas Wolfe, que la abundancia whitmaniana o

de trabajar con un metro nuevo, o por lo menos relativamente nuevo, crearon, al comienzo, para su uso personal, algunas normas que contribuyeron a darle unidad, no importa cuántas expresiones heterogéneas colocaran en sus composiciones.

Al prescindir de la rima, aunque no de los elementos rítmicos, el versículo tenía que buscar, por una ley que aborrece, en el proceso creativo, el vacío de la informalidad, algo en que pudiera apoyarse: un esqueleto, en fin, una espina dorsal que lo sostuviera y que apoyara, al mismo tiempo, la expresión emocional. La rima, al fin y al cabo, no es más que el reiterar, al final del verso, en medio de él o en cualquier otra parte de su cuerpo, una misma terminación, pues pone de relieve el ritmo intensivo, del que subraya los tiempos principales. El empleo de técnicas semejantes a las que usa la música (variación de los temas, recapitulación de ellos, exposición de motivos que luego se han de recoger, etc.), la utilización de la anáfora y de conjuntos estróficos, dentro de los cuales suben y descienden corrientes que siempre se refieren al centro del cual partió el poeta, son algunos de los reemplazantes de la rima y contribuyen a ligar la obra. Hay en Neruda un ejemplo que no se prodiga, y que nos puede dar alguna luz sobre los recursos antes citados. Se trata del poema "Barcarola". Si esta pieza posee mayor unidad que otra de Rosamel del Valle, "La cabeza solitaria", no es porque el pensamiento de éste sea más profundo que el de aquél, sino porque Neruda supo (en algunos pocos poemas de "Residencia en la tierra", se ha dado cuenta de ello) dotarlo de una precisa arquitectura, de un movimiento ascendente y descendente, elaborado sobre la base de la reiteración de bloques estróficos, y porque el de Rosamel del Valle, que no posee ni unidad intelectual ni propósito definido (que es lo que sucede en la mayor parte de su obra), pierde, al desmembrarse en una serie de elementos alejados del supuesto núcleo del poema (que es el de —así parece— la soledad humana), la concentración, y porque los medios que lo componen no se relacionan ni remotamente al propósito inicial. Y hablo, desde luego, de un enlace poético⁶.

⁶El poema de Rosamel del Valle ha sido tomado al azar de su último libro, "La visión comunicable", Edit. Nascimento, Santiago de Chile, 1956. La revisión de toda su poesía, salvo momentos aislados, me permite afirmar que "La cabeza solitaria" no constituye una isla dentro de su obra. En "Barcarola",

poema de Neruda, inserto en "Residencia en la tierra" —analizado agudamente por Amado Alonso— existe lo que no hay en la pieza de Rosamel del Valle: unidad y equilibrio en el empleo de todos los elementos que necesita una obra de arte. Veamos la composición del poeta de "Orfeo":

No hay falta de audacia en los nuevos poetas chilenos, por el hecho de que, apoyándose en elementos unitarios y rítmicos, e incluso, empleando formas tradicionales, hayan vuelto a cantar cosas que no tuvieron crédito hace treinta años o más. Lo que han hecho y lo que hacen ahora, no es menos revolucionario que lo que hicieron los poetas mayores de Chile. No han tratado de hacerse más claros por prejuicios políticos, y menos han creído que dar

No es absolutamente necesario
[abandonar a los fantasmas
acostumbrados ya a permanecer
[con nosotros ni sería
Justo desdeñar sus conversaciones.

[Aún sus amenazas
No nos perturban demasiado pues-
[to que de todos modos
No son sino criaturas en busca
[del sol por las alfombras,
¿Y qué diferencia hay entre perso-
[sonas y fantasmas?

Cuando lo quieren, son tan terri-
[ble unos como otros. Aunque
lo verdaderamente terrible son los
[aromas que nos caen
Al levantarnos. Como lo bello es lo
[que no se desprende del todo

De las visitas que nos acompañan.
[Como no hay tampoco otra ciencia
Para quienes desdeñan a los so-
[námbulos. Con
Una educación así se es sabio y
[los crisantemos
Se dejan operar con facilidad.

Recordemos ese mundo donde tú
[y yo somos lo que no es.
Guardo todavía el ramo de mirtos
[olvidado en la cerradura
Tan odiada por los huéspedes ese
[año. Detrás de cada cosa
Se escondía lo que ellos llamaban,
[digamos, amor ardiente.
Habían oído hablar de ese discurs-
[so. Pero tú decías: "Cuidado

Con el mar que hay debajo del le-
[cho". Naturalmente,
Así se escriben los epitalamios. "De
[todos modos,
Me gustaría olvidar primero y
[amar después. Eso es
la vida intensa". ¿Y hay quién no
[hable
de intensidad en estos tiempos?

No olvides
Recordarme que debo morir. No
[olvides recordarme cualquier cosa,
Ni insistas en creer que ya no hay
[honestidad para morir.
No veo la necesidad de llevar man-
[chada la piel ni de cultivar
[algunos granos
Para dar a las palabras esa lucidez
[que todos ansían.
Vi una vez a una mujer con las
[manos
Sobre las rodillas y eras tú a las
[cuatro horas.
No sabría decir hacia dónde mira-
[ba, porque
Yo estaba lejos. Tal vez en ese
[reino
Surgido del interés con que escu-
[chamos.

¿Has visto a alguien en preparati-
[vos para deshacerse?
Algunos creen haber limpiado el
[camino y oído la bienvenida
Científicamente preparada para
[después del eclipse.

cuenta de lo americano es escribir sobre realidades físicas de América, porque para hacerlo hay que dar cuenta, antes que nada, de una problemática espiritual (de cualquier naturaleza que sea), y, luego, pero en muchísimo menor grado, de una actitud ante los hechos físicos de nuestro continente. Y tampoco hay menor densidad de pensamiento si a una mayor unidad artística corresponde la utilización de viejos temas.

El decoro, por supuesto. Pero el
[cuerpo se reseca
Aún cuando se le rieguen como a
[las buenas ideas
O a los geranios. Y los geranios
[son las horas
Que todo reloj pierde sin que se
[lo ordenen.

Lo único que ha sucedido es que
[existes.
Yo debo haber hecho ya mi tiem-
[po, porque todavía
Sé mirar al través de los huesos
[de la noche.
Y si no fuera por decoro diría que
[las hortensias
Florece a causa de lo que se con-
[versa en el jardín
"Permítame, señora, clavar un al-
[filer en sus malas ideas.
Porque se habla del corazón cuan-
[do ya es tarde. Cuando
La resolana es una leyenda en los
[corredores
De la casa abandonada". Y existir
[es justamente
El sabor a ceniza que se enciende
[en la lengua al despedirse.
Mas lo que no ha sucedido es que
[se borren los jeroglíficos de
[mis manos.

Mientras tanto lo por suceder lo
[está diciendo a toda hora
Tu mirada fija en el sol sin fin
[de mi cabeza.

Porque nada es ni nada será sino
[como tú quieras.
Tú, tan distinta y tan parecida a
[tantas cosas
Sin que ni yo mismo sepa exacta-
[mente lo que eres.

A lo largo de la composición predomina un metro irregular que fluctúa entre 17 y 21 sílabas. Hay algunos —pocos— versos que terminan en sílabas agudas, aunque no se ve con claridad por qué están cortados donde los separó el poeta. El poema no posee ninguna estructura que lo amarre, debido, entre otras cosas, a la falta de materiales rítmicos y a la ausencia de bloques estróficos que impulsen el movimiento total de la pieza.

"La cabeza solitaria" puede dividirse en doce partes, cuyo conjunto tampoco posee un eje claro y definido.

En la primera parte, que comprendería hasta el verso séptimo, se habla de la absoluta semejanza que hay entre hombres y fantasmas; pero cada uno de estos siete primeros versos se desintegran en una serie de pensamientos que tampoco poseen unidad: "fantasmas", "conversaciones", "amenazas", "criaturas", y el adjetivo "terrible" tratan de encadenarse sin resultado.

En la segunda parte —versos octavo y noveno— hay una referencia a los aromas (cuya correalidad se-

Pero esclarezcamos bien qué entendemos por tema. No se trata de "contar" algo en la poesía: el tema no es sino lo que, reiterado, da unidad al poema, otorgándole un equilibrio y amarrando el contenido. Cuando Alberto Rubio escribe sobre una abuela muerta⁷, parte desde lo que podríamos llamar anéc-

ría lo que dejamos de ser en el sueño, es decir, como dice el poeta "lo verdaderamente terrible son los aromas que dejamos al levantarnos").

En la tercera parte —versos noveno y décimo— se vuelve a fraccionar la composición en otro estrato que no posee relación poética con la parte precedente.

Las partes cuarta (pensamientos sobre la usura: v. 10-14); quinta (digresión sobre la nada: v. 15); sexta (lo que los seres humanos dejan: v. 16-24); séptima (el problema de la muerte: v. 24-26); octava (la piel física del hombre: v. 27-28); novena (se habla de una mujer que espera: v. 29-33); décima ("El decoro, por supuesto", o sea, lo superficial de la vida humana); décimoprimer (caducidad del cuerpo, esto es, el tiempo simbolizado en el geranio, que representa el tiempo perdido: v. 37-40), y décimosegunda (problemas del tiempo, simbolizado, en este caso, por la hortensia y por las rayas de las manos, "jeroglíficos de las manos": v. 41-56); todas estas partes, en fin, con sus núcleos particulares descoyuntados, los cuales no poseen ninguna relación con el posible núcleo central del poema, que sería la soledad del hombre, contribuyen no sólo a que toda la pieza pierda la unidad rítmico-interna sino, lo que es peor, hace que carezca de propósito definido, de esos aceleramientos y retrocesos que

un poema no puede (para crear la unidad auditiva) dejar de tener.

Una rápida mirada a todo el poema (igual cosa ocurre con otras composiciones de "La visión comunicable") nos dejaría ver cómo elementos coloquiales se han introducido inconscientemente en su organismo, con una monotonía que linda en la pobreza expresiva, la cual nada tiene que ver con la simplicidad de expresión. Por ejemplo: "no es absolutamente necesario", "ni sería justo", "puesto que de todos modos", "lo verdaderamente terrible", "como no hay tampoco", "con una educación así", "habían oído hablar", "no olvides recordarme", "ni insistas en creer", "no veo la necesidad", "lo único que ha sucedido", "lo por suceder", "sino como tú quieras", etc. Otra mirada descubriría también que la pobreza expresiva deriva, además, de la monotonía del empleo de los adverbios acabados en "mente": "absolutamente", "naturalmente", "científicamente", "justamente", "exactamente".

No colecciono faltas. Pero cuando se alardea de rigor y de inteligencia ante el fenómeno poético, y cuando se nos reprocha no tener ideas claras sobre el material idiomático que el poeta debe usar, se hace necesario ver si los viejos poetas chilenos poseen lo que, según ellos, nosotros no tenemos.

"La abuela" —tal es el título del

dota o también tema simple; pero su alcance, su golpe no sólo se eleva sobre la dimensión puramente física de la muerte: gira alrededor de ella, y la supera. ¿Y es menos revolucionario, menos profundo que Rosamel del Valle, o Vicente Huidobro? ¿Qué importancia tiene, en fin, que Rubio haya empleado una forma antigua —el terceto alejandrino— y en qué forma ha disminuido el valor de la composición? Su pensamiento, ¿es menos denso por haber Rubio comprendido que jamás un poema disminuye su alcance si,

poema de Rubio— pertenece a su primer libro, "La greda vasija", Santiago de Chile, 1952. El texto es el siguiente:

Se puso tan mañosa al alba fría,
la cerrada de puertas, la absoluta
[de espaldas,
cosiéndose un pañuelo que nadie
[conocía.

Se bajó bien los párpados. Con in-
[finita llave
los cerró para siempre. Unos ne-
[gros marinos
vinieron a embarcarla en una ne-
[gra nave.

Y la nave, de mástiles de esper-
[mas y de velas
de coronas moradas de flores, era
[el barco
que lleva a extraños puertos a las
[hondas abuelas.

No hizo caso a nadie: ni a la
[hija mayor
ni a su eterno rosario: tan maño-
[sa se puso,
tan abuela recóndita metióse en
[su labor.

Ni el oleaje de rostros, ni la llán-
[tea resaca
pueden ahora atraer su nave hasta
[esta costa:
¡ni nadie de su extraño pañuelo
[ahora la saca!

El poema recuerda el mito grecolatino de la barca de Caronte. Las velas de esperma se han trans-

formado en las velas de un barco. Rubio no pierde, en ningún momento, el núcleo central de la composición (la muerte de un pariente) alrededor del cual ha tramado sensaciones familiares, y también, expresiones del habla chilena ("se puso tan mañosa", "no hizo caso a nadie", "tan mañosa se puso", "ni nadie... ahora la saca"): sólo que aquí esas expresiones entraron a iluminar y cargar de emoción la pieza y se justifican no sólo por lo medido de su uso sino también por la conciencia con que están utilizadas. Las fuentes que corren alrededor del río central del poema (muerte de la abuela) siempre se mantienen unidas a él y terminan por desembocar a su orilla. La composición no sólo mantiene la unidad debido a la lucidez con que están usados los elementos familiares que se hallan alrededor del poema: logra sostenerse porque también el vehículo sobre el cual van (terceos alejandrinos) está plenamente logrado. Una lectura de los otros poemas del libro revelaría una misma conciencia y un mismo rigor.

En otro poema —se trata de "Añonuevo", inédito aún— de David Rosenmann Taub, podríamos ver, a través de un análisis some-

a un contenido escatológico, trabado con la apoyatura exterior, corresponde una superficie de valores rítmicos usados con gran control artístico? Y yéndonos hacia otro lugar del mundo, aunque no pretendo establecer comparaciones, ¿en qué un soneto o una pieza como "Fern Hill", de Dylan Thomas (y este último poema participa de valores estrictamente narrativos), es menos revolucionario, menos profundo que "East Coker", de Eliot? Ni el tema, pues, ni la forma tradicional del soneto inglés, ni los elementos rítmicos quitan nada a la calidad de la obra. Cuando un poeta presenta sus poemas con una gran perfección de forma y no logra producirnos ningún ramalazo emocional se debe a que su contenido (hablo de contenido, repito, sólo para entendernos) es paupérrimo, porque se esconde y se disfraza detrás de un oficio, que es pura exterioridad: sus obras están escritas con la mano izquierda, y es un simple versificador. Pero el versificador puede darse, y se da, en la poesía versolibrista, y puede haber en ella tanta escoria como en la de otros siglos. De manera que no hay tiranía en la expresión de otros tiempos, ni libertad en el verso libre. Lo demás es prejuicio, del cual parecen no haberse desprendido los poetas de la década del 20.

Ahora bien, todo esto no es un problema formal para los nuevos poetas chilenos. Forma y contenido no están separados. Cuando un poeta escribe un soneto no lo ha elegido con anterioridad de forma, porque ésta no se halla

ro, características semejantes: en este caso, los materiales reiterativos del estribillo ("por los que ya no están y fueron nuestros") están trabajados conforme a una técnica de variación, la cual produce, por la lucidez de su empleo, un golpe emocional de mucha hondura. La sensación de la imposibilidad de volver al pasado, junto con la partida de los seres queridos se unen a una gran destreza técnica, la que no se queda en pura exterioridad: el poema funciona como un todo. Doy, a continuación, el texto:

Ah, ganas de llorar, ganas tremen-
[das
de llorar. ¡Largo afán de turbu-
[lentos
alaridos que me destroza el pecho!
Ah, borbotón, llorar, poder llorar.

Por los que ya no están y fueron
[nuestros
crece el abrazo, madre, en los so-
[llozos.

Pero no puedo, llanto. ¡Retener-
[se! ...
¡Es necesario revolcarse dentro!
¡Sí, madre se da cuenta! No. No
[puedo.
Debo escarcharte, llanto, ¡y sopor-
[tar!

Por los que ya no están y fueron
[nuestros
crece el abrazo, madre, en los so-
[llozos.
¡Que el añonuevo de la pesa-
[dumbre
se abalance! ¡El abrazo! ¡Agarra-
[dero
desesperado! Madre, estoy contigo.

preestablecida en la creación. El poeta sabe, intuitivamente, que debe emplear una forma y no otra, y, si, en lugar del soneto, le hubiera sido necesario usar el versículo, por ejemplo, no habría vacilado en hacerlo. El verso libre queda como uno de los medios que entregó la poesía contemporánea. Y volviéndonos a la temática empleada por los viejos poetas, no veo por qué sea de mayor profundidad que la nuestra. Podemos (y voy a emplear el plural para incluirme) escribir sonetos, trabajar con el verso libre, remansarnos en antiguos maestros, con una herencia procedente (y esto quiero señalarlo muy bien y con mucha claridad) no sólo de los poetas chilenos, puesto que el campo de nuestra mirada está muchísimo más allá de las fronteras físicas.

Los poetas jóvenes conocen algo más que nuestro mundo chileno. No pretendemos haber dado siempre en el blanco; pero tratamos de alcanzar el rigor de la palabra poética, la cual vive en el océano idiomático, nadando en un idioma que, como el castellano que se habla y escribe en América (por su carácter provisional), obliga al escritor, y con mucha más razón al poeta, a mantenerse con una conciencia lúcida y alerta⁸.

¡Por los que ya no están estoy
[contigo!

¿Aro de aromas? ¿Despojos?

¿Algún alga que vuelve a pedirnos
[perdón?

¿Hemos nacido? ¿Rumbos de ex-
[traviados retoños?

¿Apenas un clamor
de pavesas? ¿Cinceles
de un campo que se yergue?

Abrazame, delirio, Madre, abráza-
[me.

Abrazame, así, ¡fuertel, una vez
[más.

Arrayán. Musgo altísimo,
Traspassando el dogal de esclavitu-
[des,

los navíos invaden
el diamante del polvo.

Las anclas cantan sobre las espinas.

Por los que cortaron las amarras,
por los que nos amaron y se fue-
[ron

crece el abrazo, madre, en los so-
[llozos.

La noche. El viento. ¿Huellas?

¿Quién, como mar de mares, nos
[acerca?

Por los que ya no son nuestros y
[han partido,
por los que ahora la tierra abraza
[fuerte,

abrázame en la tierra una vez más.

Por los que en lo profundo nos
[abrazan,
abrázame, así ¡fuertel, madre mía.

...Mira, madre, esa roca: la arbo-
[leda

rompe en ella celajes y praderas.

⁸El poeta americano que habla español debe saber que su idioma es un cuerpo provisorio, en trance de evolucionar. Esto le obliga a tener una conciencia agudísima en el empleo de su palabra poética; pero, claro está, esto no lo autoriza a usar una expresión que desconozca la sintaxis de la lengua que escribe, la cual sintaxis puede romper-

se siempre que exista conciencia de esa ruptura.

La abundancia del gerundio en Pablo Neruda es asombrosa. En "Residencia en la tierra" aparecen algunos como éstos: "poblándose", "teniendo", "pesando", "Haciéndose", "rodando", "existiendo", "mezclando", "deteniéndose", "saliendo", "cantando", "extendiéndose", "estirando" (*Galope Muerto*); "sepultándose", "atardeciendo", "huyendo", "acechando", "haciendo", "golpeando", "destruyendo" (*Alianza*); "llorando", "quemando", "llorando", "lloviendo", "Echando", "mordiéndose", "sonando" (*Barcarola*); "durando", "llorando" (*No hay olvido*). A lo largo de todo el libro, el gerundio se prodiga hasta la saciedad, sin ninguna discriminación, y desde luego, sin ninguna conciencia. No creemos, como afirma Amado Alonso, que este empleo responda a una necesidad violenta de expresión por parte del poeta: creemos, por el contrario, que la abundancia de su uso incide en la falta de conciencia con que Neruda lo emplea, pues se convierte en una muletilla agobiadora. Ciertamente es que el gerundio usado de esta manera puede otorgar al verso un fluir lento, hermoso y hasta extraño, pero siempre que se emplee con discreción y con lucidez. He contado (tampoco por un prurito de minuciosidad) más de 200 gerundios en "Residencia en la tierra", muchos de los cuales no son sino una mala traducción del inglés: "mares poblándose", "campañadas... teniendo" "una hora... extendiéndose" "los grandes zapallos... estirando", "hojas sin sonidos... sepultándose", "el sol aban-

donado atardeciendo", "los días acechando", "tus besos haciendo", "las olas destruyéndose", "llamas húmedas quemando", "al sonido (del corazón) lloviendo", "una botella echando espanto", etc.

En los poetas de la generación del año veinte —por ejemplo, Rosamel del Valle, Díaz Casanueva, Pablo de Rokha— ocurre algo semejante: "mi boca... bebiéndoles el miedo" (*Orfeo*, II parte); "en forma de trigo ardiendo" (*El hombre devorado*), etc., en Rosamel del Valle. En Díaz Casanueva también se descubren gerundios empleados a la inglesa, como por ejemplo, en una declaración sobre "El blasfemo coronado", escrita en prosa: "cubre de interrogaciones su yo inmenso y destruye la ilusión del sujeto racional "jugando" al mundo"; o en algunos de sus poemas: "le asoman emergiendo de la nada" (*Elevación de la sima*) "silencio situando" (*Seguridad del sonámbulo*); "venas inflamadas corriendo" (*Seguridad del sonámbulo*), "lágrimas revelándose" (*El Blasfemo Coronado*), "el ser revelándose" (*Blasfemo*, parte cuarta). En Pablo de Rokha se prodiga con una abundancia semejante a la de Neruda. En Huidobro escasea el gerundio mal usado, aunque no falta; pero se han introducido en su expresión formas galicadas que se repiten hasta la saciedad: "es para llorar que...", "es así que...", "allí fue que...", etc.

Esta crítica no importa un rechazo a las expresiones extranjeras que puedan introducirse en el idioma empleado por el poeta, siempre que ellas aporten elementos positivos que enriquezcan la forma.

Desde Pablo de Rokha hasta Rosamel del Valle, todos los poetas mayores han insistido, con énfasis, en el rigor y en las leyes que debe poseer el poema. Es más: se consideran los descubridores de la técnica poética, sutil, esotérica e incorruptible; pero se han amparado en ellas para vaciar sus torpezas verbales. En una declaración de arte poética, Rosamel del Valle, habla de "ley", de "esfuerzo de inteligencia", de "control vigoroso". Pero dice, por ejemplo, en "País blando y negro": "Entonces viven las palabras en mi memoria. Vuelven los anchos planos de lo mágico. Y de ninguna manera estos hechos aparecen como un simple encadenamiento de cosas sucesivas a las que *haya de darles* una interpretación" (nótese la anfibología).

Los viejos poetas hablan —es su truco— con la naturaleza del que conversa claramente sobre todas las cosas; sorprenden al lector hablándole con la misma sencillez con que se dicen o se refieren todas las historias banales; pero escamotean la historia: ponen, en vez de algo que se desenvuelve según las reglas clásicas de la lógica, incoherencias, motivos absurdos. De esta manera, lo "fantástico" se torna más fantástico; lo "irreal" participa, fraudulentamente, de lo real; la "poesía", de la prosa; la "imagen", de la palabra. Lástima que no se hayan dado cuenta que, para consumir el truco, les hace falta, desde luego, la palabra, el buen sistema sintáctico en el que ella se "traduce".

Y no es cuestión de simple ignorancia de la gramática: es el mal gusto y la vulgaridad inextirpables.

Por ejemplo: "La habitación, deshabitada o no, guarda una presencia muy distinta a la realidad de las cosas, muy distinta a lo que no es sino la aparente realidad de las cosas". Distinta... ¿a la... o de la realidad de cosas? (*País blanco y negro*). Otro ejemplo: "la luz que parece leche y el trueno de miel" (*País blanco y negro*). Por cierto, la incorrección "trueno de miel" no es deliberada; "miel" no califica a "trueno": quiere que el "trueno" sea "miel", como la luz "parece" leche. La construcción sintáctica está, pues, frustrada. Otro ejemplo: "No tan cerca, por supuesto, ni tan hecha de olas como ciega" (*No lo que se dice*). No tan cerca, ¿de qué, o de quién? El prosismo sintáctico "por supuesto", no implica nada. "Ni tan hecha de olas como ciega" no tiene ni pies ni cabeza. ¿Quiere decir que las manos (el verso anterior: "casa de ceniza sobre una flor y una mano") si son olas, son, además, y sobre todo, ojos ciegos? Aunque se coloquen los elementos que le darían a la frase coherencia gramatical, el resultado es nulo. No se ha expresado nada.

Díaz Casanueva confiesa "que la poesía es para mí, ante todo, una disciplina" (prólogo a la selección de sus poemas hecha por Eduardo Anguita y V. Teitelboim); pero en "Elevación de la sima", hay cosas como éstas: "tal vez porque éstos... tiran de la nada; esa parte mía que todavía tengo...; no consigo aún a costa de...; la unidad de mi ser no consigo aún a costa de su propio destino". Parece todo un ejercicio (mal hecho) de traducción.

EFRAÍN BARQUERO

EL POETA JOVEN Y LA FORMACION DE SU MUNDO POETICO

CHILE —como se ha dicho tan a menudo— es realmente un país de poetas.

Está en la tierra, en la luz, en el aire, esta peste maravillosa que hace de cada habitante una especie de grave y socarrón oficial civil que no deja animal, ave, fenómeno telúrico o sentimental, sin ponerle nombre y apellidos.

Hay versos sueltos en todos los rincones; hay cientos de poetas naturales en todas las escalas sociales, y en todos los oficios y profesiones, que escriben y borran cada día; hay expertos payadores por cada cojo, tuerto o tartamudo miembro de la familia; hay una oveja negra de imaginaria en cada nacimiento de este largo y solitario territorio; hay un eterno pastor y un pícaro de siete suelas, bajo cada chileno, encogido y amurrado, a quien le basta un solo vaso de vino para hablar con detalles del cielo o del infierno.

Son muy pocos, entonces, los que literaria y librescamente, se dan el apelativo de poetas.

Hablo de los poetas jóvenes, de los poetas en desarrollo. Hay más o menos unos 500 activos.

Los últimos Juegos de Poesía acusaron su vasta ebullición; sus confusiones y temblores, sus tonos, sus maneras, sus entusiasmos, sus visiones y la eterna y maravillosa creencia infantil en la gloria del hombre.

Yo quisiera hablar, ahora, de la autenticidad de algunos de ellos —sin nombrarlos, por supuesto— de los poetas natos, de los que están más allá de equivocaciones o caminos mal tomados, más allá de influencias y grandezas; de los que hablando de piedras o de sillas, de los asuntos más triviales, nos hablan de los grandes y eternos problemas de ser.

En nuestro medio, estos valores se destacan de la manera más extraña. No es el prólogo, ni la recompensa literaria, lo que los rodea de atención y resonancia. Es la sensibilidad común la que los acoge ciegamente, la que les da un rastro sagrado de piedra o de barro, la que los defiende y los hace evolucionar, pues al crecer sus portavoces, la gente también crece y encuentra su sentido. Ya que el creador, como todos los seres, está bajo las leyes misteriosas de la selección natural, de la comunicación social; es una forma del oscuro y silencioso plankton anímico; está vinculado y este vínculo lo hace grande y digno.

Sin embargo, el joven está hecho de terror y de búsqueda, está amena-

zado constantemente por todas las respiraciones ajenas, está circundado de fantasmas reales o ficticios.

Hay 500 poetas activos en el país, de Santiago y de provincias, que llevan espada al cinto. Y hay 500 poetas más que dejan de escribir continuamente, convirtiéndose en jueces inapelables de los primeros. Y hay todavía 500 personas más que se encuentran en todas las esquinas, y que echan encima de las pobres y hambrientas sombras, todas las influencias y los pecados del mundo, como una especie de comadres que hablan de literatura como quien habla de la honra de la hija mayor de la vecina.

Pero la poesía joven de Chile, multiforme y rica, sigue su curso, defendida en algunos casos, por la primera y más invulnerable cualidad de un escritor nuevo: la comunicación con los demás.

No creo que en un mundo tan vasto, tan lleno de cosas, tan aterrador de acontecimientos, tan veloz y tan múltiple, queden ya poetas de un solo movimiento, de una sola verdad y de un solo conflicto. Es la hora de los poetas de desarrollo, de los poetas sabios y maduros de climas, regiones y experiencias. No cabe, pues, sino la más grande comunión, la integración de las artes, la difusión de la poesía ante tanto avance científico.

Entendamos la comunicación poética, no como un halago o concesión al lector común y a su mundo —muchas veces falso o pequeño de horizontes— sino como defensa de la propia poesía y feliz evolución de sus creadores.

Lo nuevo que puede aportar un escritor, en este tiempo, es fruto de madurez y de comunicación: es algo así como una mayéutica sonora.

HUMBERTO DÍAZ CASANUEVA

BASES PARA UNA DISCUSION SOBRE LAS RELACIONES

ACTUALES ENTRE POESIA Y CIENCIA

DENTRO de sus actitudes fatalmente divergentes, Poesía y Ciencia, en el transcurso de la historia se han aproximado tratando de complementarse o se han divorciado hasta ahondar un supremo antagonismo. Hubo identificación en Empédocles o Lucrecio e intentos de llegar a campos limítrofes en el romanticismo naturalista alemán. A mediados del siglo XIX el antagonismo comenzó a hacerse violentamente visible con el avance vertiginoso

de las ciencias exactas y de la tecnología, la revolución industrial y el predominio de una filosofía arrogante basada en la idea del progreso rectilíneo e ininterrumpido. De acuerdo con el criterio cultural dominante en aquella época, la Ciencia, como conjunto de conocimientos fundados sistemáticamente, con determinación estricta y preocupación causalista, iría gradualmente desplazando la metafísica, la religión y la poesía. Keats, en un brindis, maldijo a Newton por haber destruido el lirismo del arco iris y estimó que el inevitable efecto del avance científico anularía la posibilidad de la Poesía. Poe, en un Soneto titulado "La Ciencia", gritó: "¿Por qué devoras el corazón del poeta — ¡oh buitre! — cuyas alas son sórdidas realidades?"

En el período inmediatamente anterior, florecieron intentos por armonizar la Poesía y la Ciencia. El joven Wieland pretendió ser el nuevo Lucrecio con su poema "La naturaleza de las cosas". Algo semejante trató de hacer André Chenier con su poema "Hermés". Pero tales brotes resultaron débiles o pueriles y no consiguieron otro resultado que una mala poesía didáctica, porque el material científico, introducido ya hecho en el poema, "era recibido allí como una sustancia ajena que debía ser metabolizada", según afirma Von Aesch. No pudo resucitar Lucrecio, es decir, el poeta que intuyera principios en que es basaran las concepciones generales de la Ciencia, aunque Goethe, con firme optimismo, al recordar que la Ciencia se desarrolló desde "dentro" de la Poesía, profetizaba que ambas, después de un período de transición, se encontrarían en un punto más elevado en provecho mutuo.

Berthelot fanáticamente proclamaba en 1885: "El mundo de hoy ya no tiene misterio. En todo caso el mundo material entero es reivindicado por la Ciencia..." Laplace soñaba con una ecuación definitiva que suministrara la ley de todo fenómeno. En su obra "Las cuatro edades de la Poesía", Peacock afirma: "Un poeta en nuestro tiempo es un semibárbaro en una comunidad civilizada..." El rigor lógico del método científico parecía desplazar, en la indagación de lo real, a los vagos sueños y hechizos de la intuición simbólica de los poetas. Sin embargo, somos testigos actualmente de un hecho extraordinario y paradójico: La Ciencia actual rivaliza con la Poesía, no en virtud de sus propias cualidades, es decir, de sus hipótesis, certidumbres racionales y verificaciones, sino en virtud de condiciones que en ella aparecían secundarias como la imaginación creadora o las incitaciones mágicas y míticas. *La Ciencia actual desafía y provoca a la Poesía con las propias armas de su rival, y en aquella el hombre moderno encuentra mayor despliegue de*

elementos poéticos, o por lo menos, una sustancia substitutiva que lo calma, que en las obras de los poetas. No existe, naturalmente, el problema para quienes consideran a la Poesía como un juego retórico lleno de alusiones más que de significaciones. El problema cobra su importancia para quienes sostienen que la Poesía expresa una síntesis creadora con posibilidades reales de sentido cuyo vehículo es el poema sin que se excluya el hecho de que lo poético puede también darse al margen del poema. En esta pugna, un hecho positivo es la presión que la historia hace en el hombre. El hombre moderno, ante los portentosos descubrimientos científicos y avances tecnológicos, oscila entre la admiración y el pavor, la confianza y la inseguridad y trata de otear el porvenir. Para ello, la Ciencia actual pone a su disposición potentes estímulos imaginativos, lo hace soñar y lo traslada a un mundo fantástico en que lo maravilloso aparece más posible que en la experiencia poética.

El hombre moderno, como lo ha revelado la psicología de las profundidades, guarda en su sustrato psíquico, inaccesible a su pesquisa racional, la necesidad de un sustento mágico y mítico. La mentalidad mágica no es propia sólo del hombre primitivo; ella forma parte constitutiva de la personalidad humana en cualquier tiempo o lugar. La nueva fe en el progreso que en nuestros días exalta a la humanidad, gracias a las conquistas de la Ciencia, junto con satisfacer la inextinguible y oculta sed mágica del hombre, le entrega un valor compensatorio frente a la desintegración espiritual de la época. El hombre mágico tiende a protegerse, neutralizar las fuerzas malévolas, captar los poderes milagrosos que lo ayuden a la realización de sus deseos. Apela a ritos, talismanes, prácticas adivinatorias. En un mundo esencialmente complejo como el de hoy, y después de las experiencias caóticas vividas, el hombre disfraza sus impulsos mágicos, como ya lo hizo en el seno de las religiones, y a pesar de que racionalmente el espíritu mágico es la negación del espíritu científico, considera a la Ciencia actual como una fórmula segura de poderío y autonomía, de libertad, de dominación técnica del mundo, de superación de los límites del espacio y del tiempo, y, en fin, de satisfacción de su eterno sueño fáustico o prometeico.

Richards se pregunta en su ensayo sobre "Ciencia y Poesía", escrito en 1926, si acaso la Poesía "no será inadecuada para nuestro tiempo" y añade que debe indagarse la forma "en que la Ciencia ha de afectarla". Es posible que todo dependa de las exigencias que planteemos al poeta y en este dominio cualquier programa sería pueril. Algunos pueden considerar que el antiguo "vate" debe regresar y recitan el verso de Hugo: "El poeta en

estos días impíos — debe preparar días mejores — El es el hombre de las utopías — Los pies aquí, los ojos en lo alto". Otros defienden a la Poesía como un ejercicio intelectual gratuito que requiere sólo el culto de la belleza. Otros se afanan por otorgarle mayor comunicabilidad guiados por preocupaciones de orden social o humanitario. Otros insisten en que la Poesía es un esfuerzo de reconstrucción plena del hombre a partir de sus profundidades. Mientras tanto, al margen de los laboratorios poéticos, de los libros o de los recitales, el hombre común satisface su necesidad poética con el cinema, la televisión o las realizaciones o especulaciones de la Ciencia. Tal vez el poeta deba atender al desafío de la Ciencia y comprobar que existe una tierra de nadie que se ocupa con substituciones o consuelos perentorios. Quiero referirme a uno de ellos, porque es uno de los más significativos de nuestro tiempo, aunque lo desdeñe el crítico o el especialista en disciplinas literarias. Me refiero a la *Science-Fiction*, o sea *literatura de anticipación científica*, actualmente en boga. Espíritus avizores como Michael Carrouges la toman en serio y la consideran a la luz "de esa carrera del espíritu humano perpetuamente atraído por el vacío en que forman ante él, la lucha sin aliento entre lo verdadero y lo posible, lo real y lo imaginario, lo racional y lo mítico".

Veamos algunas características de la "Science-Fiction":

a) Como afirma Carrouges, se trata de una literatura *con sentido prometeico*. (Desafío al Fatum. Evasión del planeta y extensión del poderío del hombre en el universo. El hombre divinizado que supera su debilidad y su angustia intuye perspectivas titanescas. Como anuncia Kirilov en "Los Demonios" de Dostoiewsky: "El hombre será Dios y se transformará físicamente. El universo se transformará...").

b) Las obras que hasta ahora ha entregado la SF, salvo contadas excepciones, son *embrionales*, escritas en un estilo simple, pobre, trivial, sin mayor penetración psicológica o filosófica y aun "las formas de lo maravilloso paracientífico" no alcanzan a ser desplegadas y los relatos adolecen de monotonía.

c) *Los precursores* de este género pueden hallarse en Campanella, Moro, Bacon, Cyrano de Bergerac, Swift, Poe, Verne, Wells, etc.; es decir, en los utopistas o escritores fantásticos. El tema de la "ciudad perdida" recuerda al mito de la Atlántida. Las obras de la SF no han alcanzado aún a igualarse o superar aquéllas de los precursores.

d) Puede establecerse un paralelo entre la SF y algunas corrientes de la literatura moderna: *futurismo* y *surrealismo*. El primero quiso crear una

literatura de anticipación deslumbrado por la Ciencia y el maquinismo. Marinetti, al presentar a los poetas futuristas en 1925, decía: "La imaginación sin límites y las palabras en libertad se introducen en la esencia de la materia", y más adelante, "Los poetas futuristas revelan la nueva estética volitiva de la máquina". El surrealismo exaltó lo maravilloso, lo fantástico. Breton dice: "Lo imaginario es aquello que tiende a ser real", postulado que recuerda una frase de uno de los autores de la SF: "Todo lo que puede ser imaginado puede ser o será realizado en alguna parte en el tiempo o en el espacio".

e) Se trata de una literatura de la *inmanencia* y de la *materia* que excita la capacidad volitiva del hombre. Evoca la vida futura en este universo sin pretender una evasión a un mundo sobrenatural y los personajes *viven* un destino poético.

f) La SF se integra en "un proceso general de *futurización* de nuestro modo de pensar", como afirma Stephen Spriel, y que encuentra su mejor expresión en la ciencia porque ella está dirigida al futuro y trata de transformar lo real presente.

g) Según Butir la SF proporciona ahora a sus lectores tres tipos principales de espectáculos: *la vida futura* (especulaciones y fábulas sobre cambios en la vida actual y sus posibles consecuencias); *los mundos desconocidos* (dominios todavía ocultos del universo), y *los visitantes inesperados* (seres de otras regiones del universo que vendrían a intervenir en la vida de los hombres). Raymond Quenau hace una enumeración de los temas de la SF, de acuerdo con las obras aparecidas en los últimos años. Entre ellos cita: la congelación del gas galáctico, la modificación artificial de la constante de Plank, la explosión de una mancha solar que "curva" el tiempo, la polarización de las ondas de gravitación, la fotografía de las ondas "psi" de Schrödinger, la neutralización de la inercia, etc.

h) Algunos autores de la SF, en el desborde de su imaginación, se trasladan al dominio extracientífico y se internan en el género "*weird*" que continúa la novela fantástica y las historias de fantasmas como sucede con H. P. Lovecraft. Pero la mayoría permanece en el dominio estrictamente científico como John Taine, uno de los autores de la SF que no es otro que el célebre matemático E. T. Bell.

i) En el desarrollo de la SF se observa actualmente la tendencia a elegir no solamente temas de la mecánica o de la atomística sino también de otras ciencias como la genética, la psicología o la sociología. Igualmente se observa el propósito de hacer crítica o sátira social como sucede con el

joven físico nuclear John W. Campbell, director de la revista "Astounding Science-Fiction", que ha escrito con mayor calidad literaria.

j) Los relatos de la SF, por ejemplo aquellos relativos a los viajes interplanetarios, son fantásticos pero *verosímiles*, sobre todo después de la hazaña de los "sputniks". Es decir, mediante la Ciencia moderna se puede garantizar el poder de la imaginación y transformar la ficción en anticipación. La Ciencia actual tiende un puente entre lo imaginario y lo real.

k) La SF, en su *aspecto negativo*, podría constituir una especie de folclore moderno basado en el nuevo endiosamiento del cientismo, un subgénero dedicado a las "technician's bedtime stories" (hermana de la novela policial). En su *aspecto positivo*, podría llegar a ser "el ejercicio metódico de la imaginación creadora mediante la exploración del futuro". (Spriel).

El mito de la Ciencia, o sea, el "cientismo", reposa en la creencia de que el triunfo de los métodos positivos resolverá todos los problemas humanos. El hombre posee actualmente terribles secretos de poderío que revolucionarán las condiciones de la existencia e irán creando un nuevo medio técnico superpuesto a la naturaleza. "Pero si la Ciencia es necesaria —dice Gunsdorf— ella no es suficiente". Las posibilidades de la Ciencia son, a la vez, amenazas, porque la Ciencia no es autónoma y requiere integrar sus leyes con principios y normas éticas y una concepción general de la vida. Así lo prueba el drama de conciencia de los sabios atómicos. Como dice Spender: "Vivimos la Edad de los Dos Futuros: el destructivo y el creador, el que traerá felicidad y libertad, o el que acabará con la individualidad y la civilización". Para la mente común el concepto ciencia evoca más bien a las ciencias físico-naturales. Pero hay otras ciencias como la psicología o la sociología que no han alcanzado, por ejemplo, el progreso de la física. Se ha dicho que si fuera posible realizar en psicología algo remotamente comparable con aquello alcanzado por la física, sus consecuencias prácticas serían más notables que la ingeniería. Por otra parte, Bertrand Russell, al analizar el desarrollo interno de la Ciencia, afirma que el impulso-poder (pragmatismo, instrumentalismo) ha prevalecido cada vez más sobre el impulso-amor (pasión intelectual integrada en la esfera de los valores). Sin desconocer que la Ciencia y la técnica nos han colocado en el umbral de una nueva era, se agrava el problema de la *integración* y se hace sentir la necesidad de una concepción más plena y profunda de la existencia humana. Precisamente la *visión del poeta* puede ahondar la actitud interior del hombre moderno porque, como ha escrito Holthusen, al señalar la vivencia de una inseguridad fundamental dentro de lo real, en la literatura con-

temporánea, "el poeta moderno quiere comprender la existencia en ese punto donde el ser brota del no ser o de su posibilidad".

Las transformaciones fundamentales de la Ciencia actual, por ejemplo, la introducción del tiempo como cuarta dimensión en nuestro mundo conceptual, la desintegración del concepto de materia como sustancia, el nuevo concepto de la acausalidad o discontinuidad, no sólo contribuyen a una nueva visión del mundo y a un nuevo sentido de la existencia sino que también mueven a los sabios a los audaces vuelos imaginativos. Este debería conducirnos a establecer más agudamente las aproximaciones y las distancias entre la imaginación científica y la poética, y a la duda de que el poeta actual haya obtenido todos los frutos de su imaginación creadora o de su don visionario y haya continuado, sobre nuevos cauces, la exploración surrealista. Baudelaire dijo: "La imaginación es la más científica de las facultades porque sólo ella comprende la analogía universal." Rimbaud quiso que el poder de la imaginación se impusiera a la realidad y transformara al mundo en magia y poesía. No se trata de que el poeta rivalice con la SF, en la ansiedad de anticipar el futuro, aunque, como escribe Spender "la advertencia profética se justifica en nuestro tiempo, tal vez más que en otro, debido al conflicto dramático de potencialidades en nuestro mundo"; y como también escribe Elsa Triolet: "La nueva poesía es esencialmente una poesía de anticipación. Anticipación social indisoluble de la anticipación científica". Hay una imaginación gratuita al servicio de la introspección evasiva, pero hay otra, aquella que Jung califica de "modo visionario de crear" que brota de las profundidades, que puede fluir de las fuentes prehistóricas del ser humano o del porvenir de las generaciones en potencia. Es la imaginación visionaria de Dante, Böhme, Goethe, Wagner, Blake, en que encontramos luminosos y certeros atisbos de los tiempos posteriores a los cuales en que ellos vivieron. William Blake, el loco Blake, dice en uno de sus poemas: "yo estaba en mis valles del sur y vi una llama de fuego tal como una rueda de fuego que circundaba todo el cielo y devoraba todo en su furia clamorosa". El mismo Blake afirma: "Una sola facultad hace al poeta: la Imaginación, la Visión divina" y en una carta al Reverendo Trusler: "A los ojos del hombre de imaginación, la Naturaleza es la imaginación misma."

Gastón Bachelard, que ha penetrado tan profundamente en la estructura del pensamiento científico, ha escrito obras extraordinarias, tomando los cuatro elementos de la física precientífica para revelar las imágenes arquetípicas que dirigen la imaginación del poeta y desentrañar una *imaginación material*, una especie de mitología cósmica, de conocimiento poético del

mundo, porque la captación mítica de lo real, a través de la imaginación, se apoya en el sentido de la unidad humana. "La Ciencia —dice Gundersorf— no ha suprimido la opacidad de lo real". Los poderes de la imaginación poética no son arbitrarios; ellos revelan, mediante el lenguaje simbólico o mítico, aspectos profundos y misteriosos del hombre y del universo, diferentes a aquellos que destaca la certidumbre científica.

Poesía y Ciencia buscan la ratificación de lo real; es decir, no se resignan al dato empírico; pero la primera lo busca principalmente en lo intuitivo y simbólico; y la Ciencia, en lo inteligible conceptual. La Ciencia suspende la subjetividad del sabio, como asimismo, la cualidad sensible de la cosa, mientras que la Poesía despierta y ahonda la subjetividad del poeta y hace que éste experimente la cualidad y la expanda en su introversión. Lo real en la Ciencia llega a ser esquematizado y reducido a conocimiento crítico y ordenado. En la Poesía, se capta la intimidad de lo real que se transfigura mediante la simbolización para revelar la profundidad de la existencia humana. La Ciencia formula sus descubrimientos e hipótesis, en un lenguaje coherente, preciso, abstracto —tan caro a Paul Valéry—, mientras que la Poesía es un arte del lenguaje en que las relaciones entre las palabras, imágenes o ideas, no son objetivas ni lógicas sino cualitativas y dirigidas a aumentar el poder de sugerir, revelar o transmitir significaciones. Es extraño comprobar que en plena edad atómica y cuando el hombre inicia su aventura interplanetaria, el poeta, aun aquel que sustenta doctrinas sociales, en las cuales la Ciencia y la técnica ocupan lugar primordial, nos entregue una poesía antimecanicista, más bien agrarista y elemental, como si se aferrara a la vieja naturaleza y encontrara en ella las imágenes simbólicas más ciertas para expresar los conflictos actuales.

Esto sucede porque la Ciencia no influye directamente en el poeta ni le impone sus temas para avasallar la Poesía y tornarla didáctica. Puede escribirse un poema sin que se mencione a los isótopos, robots o sputniks; pero el poeta puede revelar con símbolos, las calidades trascendentales de aquella realidad a la cual pertenecen esas nuevas especies. Es difícil concordar con Northrop, cuando en su ensayo sobre "Las funciones y futuros de la Poesía", al recordar al Dante, que expresó metafóricamente la Summa de Santo Tomás, recomienda al poeta del futuro acoger la nueva concepción de los componentes teóricos de la realidad (lógica simbólica, filosofía científica actual, etc.). El encuentro de la Poesía con la Ciencia se verifica en lo oculto, donde se está gestando la nueva imagen del hombre, en la zona de las vivencias elementales, zona ambivalente y pendular y en donde la Poesía es un proceso

de abreviación simbólica de tantos conflictos del alma humana. Poesía y Ciencia, al margen de la influencia que puedan tener una sobre la otra, y cada una en su esfera, pueden destacar su identidad fisionómica, como afirma Von Aesch, el cual, al estudiar el romanticismo alemán y las ciencias naturales, dice que en esa época se cumplieron diversas condiciones que favorecieron un mayor grado de identidad entre ciencia y literatura. En nuestra época la aproximación de Poesía y Ciencia se ha cumplido más claramente en la conjunción de Surrealismo y Psicoanálisis, aunque Freud nunca comprendió lo que era o lo que quería el surrealismo. Breton explora el mismo dominio oscuro e íntimo del hombre en que trata de penetrar la terapéutica psicoanalítica. Pero el Surrealismo y el Psicoanálisis se separan cuando el primero valoriza las estructuras de lo maravilloso y descubre el lenguaje secreto que se había perdido de mayor identificación con el pensamiento y la emoción del hombre; y, el segundo, cuando al acoger los movimientos secretos de la afectividad, quiere curar al hombre según las normas de la verdad racional.

Cualquiera conclusión sobre el tema corre el riesgo de menospreciar las condiciones preliminares que es preciso examinar antes de proclamar el antagonismo, identificación o complementación de Poesía y Ciencia. Pero hay un hecho indiscutible. La Ciencia actual desafía a la Poesía, ejerce una coerción sobre las masas y las impele a satisfacer su demanda de imaginación en la literatura de anticipación científica. La Ciencia está transformando las concepciones sobre el mundo y la vida, modificando lo real y penetrando en el interior del hombre, en sus angustias y sus sueños, con fuerza avasalladora. Tal vez corresponda al poeta, al margen de tendencias y programas, conforme a su creencia en las posibilidades y límites de la Poesía, poseionarse más intensamente de la nueva imagen del universo y del hombre, vislumbrar las esperanzas, los riesgos, y las necesidades del mundo actual, ahondar en la esencia de la Poesía, dilatar el campo de sus temas, problemas y métodos, exaltar facultades poéticas, tales como la imaginación o la visión, participar mayormente en lo real a la vez que proseguir en la interiorización creciente y en la autoposesión de las fuerzas del hombre, anticipar si es posible uno de los dos Futuros de que habla Spender y tener mayor conciencia de las potencialidades de la existencia actual y especialmente de la persona humana en un mundo cada vez más tecnificado, en el que vamos entrando. En resumen, una nueva problemática, más allá de los viejos dilemas, y, sobre todo, una actitud más alerta y responsable en todos los planos y particularmente en aquellos que convergen en el hombre y en la poesía.

Aceptar el desafío de la Ciencia y no conformarse dentro de los límites actuales, seguramente impulsará al poeta a nuevos problemas y a nuevas conquistas. Lo que se gane o se pierda, siempre ha de prosperar en un futuro, ya que sólo nos corresponde acrecentar la herencia de la persona humana y ayudarla a promover sus valores supremos.

NICANOR PARRA

POETAS DE LA CLARIDAD

EL AÑO 1938, que en el curso del Encuentro de Escritores ha sido considerado por algunos como una fecha de gran significado político, desde que marca el advenimiento del Frente Popular al poder, es también para un grupo de poetas, que ahora tiene poco más o poco menos de cuarenta años, un momento de singular importancia literaria; me refiero a la publicación, por parte de la Sociedad de Escritores de Chile, de una antología de los poetas jóvenes de aquel entonces. Desde un punto de vista material, la antología no tenía nada de extraordinario, puesto que no iba más allá de ser un simple número de la revista de la institución; pero su sentido espiritual, hoy en día no podríamos dejar de reconocerlo, fue para nosotros muy profundo. En ella figuraban ocho poetas noveles: Luis Oyarzún, Jorge Millas, Omar Cerda, Victoriano Vicario, Hernán Cañas, Alberto Baeza Flores, Oscar Castro y el que habla.

Para varios de nosotros, la antología tenía el valor de un espaldarazo, puesto que ella aparecía patrocinada por la institución literaria de mayor autoridad que existe en el país. Más aún, la selección, el prólogo y las notas de presentación de los poetas iban firmados por un escritor consagrado, poeta y ensayista, que pocos años antes había publicado una obra en colaboración con Pablo Neruda —Anillos—, vate que en aquel entonces era considerado ya por muchos como uno de los primeros poetas de Chile. Se trata de Tomás Lago.

A excepción de Oyarzún, que era el más joven, y de Hernán Cañas, cada uno de los poetas antologados había publicado ya su primer libro. Jorge Millas, sus "Trabajos y los Días", libro impregnado de alusiones filosóficas, circunstancia que lo adscribía a la corriente poética iniciada en Chile por Humberto Díaz Casanueva. Se le emparentaba con Paul Valéry, príncipe de la poesía francesa de la época, por quien Millas profesaba una admiración

religiosa. Omar Cerda, su "Porvenir de Diamante", obra de ascendencia albertiana, gongorina y garcía-lorquiana, según la opinión de Hernán Díaz Arrieta. Victoriano Vicario, su "Lamparero Alucinado", dentro del mundo espiritual de Jacobo Danke, es decir, de Milosz, traducido al castellano por D'Halmar, y dentro también de la órbita de Lord Dunsany, cuyas "Memorias de un Soñador" devoramos con avidez. Alberto Baeza Flores, su "Experiencia de Sueño y Destino", obra de cierta dimensión onírica, como el título mismo lo sugiere. Oscar Castro también se había dado a conocer. Su libro "Viaje del Alba a la Noche", había competido el año anterior con mi "Cancionero sin Nombre", por el Premio Municipal de Poesía. Tanto Castro como yo, mostrábamos una influencia innegable del poeta mártir de la Guerra Española, Federico García Lorca.

Pero no es el fenómeno físico de la publicación de la Antología al que quiero referirme en esta oportunidad, sino al significado polémico de los postulados que ella planteaba tácitamente. Porque no se trataba de una selección hecha con criterio ecléctico por un cronista literario, puesto que en tal caso no habrían podido dejar de figurar en ella los poetas del grupo Mandrágora, que eran mucho más maduros que nosotros, más navegados y más relacionados. Hablo de Braulio Arenas, Gonzalo Rojas (el Gonzalo Rojas de entonces), Enrique Gómez, Teófilo Cid, Jorge Cáceres. Ni los poetas del grupo David, formado por un solo elemento: Eduardo Anguita, que ya se había autoinmortalizado, incluyéndose a sí mismo en la gran "Antología de la Poesía Chilena Nueva", junto a Vicente Huidobro, Pablo Neruda, Pablo de Rokha, Humberto Díaz Casanueva, Rosamel del Valle, Omar Cáceres, Juvencio Valle, Angel Cruchaga Santa María y Volodia Teitelboim, coautor de la obra (Gabriela Mistral, por razones incomprensibles en la actualidad, no figuraba en el Olimpo de Anguita y Teitelboim).

¿Qué laya de sujetos eran los poetas antologados por Tomás Lago? No es difícil describirlos. Políticamente éramos en general apolíticos, más exactamente, izquierdistas no militantes; en materia religiosa no éramos católicos: la teología nos tenía sin cuidado, aunque no tanto. Yo me inclinaba por la filosofía oriental, lo que me hacía sospechoso frente a mis compañeros más íntimos: Oyarzún y Millas. Por su parte, Oyarzún creía en los cíclopes, tal como suena, y Millas, a pesar de su sólida formación académica, se dejaba deslumbrar por un filósofo ambulante de la Quinta Normal, que afirmaba que el hombre debía inspirarse en los animales domésticos en materia de modales personales: del gallo debía aprender la gallardía, y del caballo, la caballerosidad.

¿Qué era, entonces, lo que nos hacía considerables a los ojos del antologador? La mera virtud poética, se comprende, pero dentro de ella, el canon de la claridad conceptual y formal.

A cinco años de la antología de los poetas creacionistas, versolibristas, herméticos, oníricos, sacerdotales, representábamos un tipo de poetas espontáneos, naturales, al alcance del grueso público. Oscar Castro, el más afortunado del grupo, figuraba en los repertorios de todas las recitadoras profesionales y privadas. Hernán Cañas, Omar Cerda y el que habla, habíamos sido poetas laureados en los Concursos Primaverales de los Estudiantes. Claro que no traíamos nada nuevo a la poesía chilena. Significábamos, en general, un paso atrás, a excepción de Millas y de Oyarzún, que, según mi modo de ver, eran ya unos poetas perfectamente vertebrados. Nos hallábamos más cerca de Cruchaga, que era el poeta menos atrevido de nuestros mayores, que de los innovadores realmente significativos. Carlos Poblete, en su "Panorama de la Poesía Chilena Actual", publicado poco después en Buenos Aires, refiriéndose a mí, expresaba: "Cabeza visible de una plaga de guitarreros que han invadido la poesía chilena últimamente. Poesía periférica, superficial, como todo lo que no se nutre de la esencia profunda del hombre". Esas palabras me llegaron a la médula.

Pero nuestra debilidad inicial, así lo pienso en la actualidad, era un punto de partida legítimo para nuestra evolución ulterior. En ella radicaba la fuerza que más tarde nos ha dado derecho a la vida. Fundamentalmente, creo que teníamos razón al declararnos tácitamente, al menos, paladines de la claridad y la naturalidad de los medios expresivos. Por lo menos, en esa dirección se ha movido posteriormente el cuerpo de las ideas estéticas chilenas. Tomás Lago, que en el año 1939, había aceptado, más por compromiso que por convicción, redactar el prólogo de media página de la Antología, un poco a regañadientes, se transforma en 1942 en el adalid de la nueva doctrina, cuyo contenido sintetizó él mismo en la frase "Luz en la Poesía", con que tituló el prefacio de sus "3 Poetas Chilenos", obrita de bolsillo, editada primero por Arturo Soria, de la Cruz del Sur. El título de ese prefacio no era arbitrario; en esos mismos días, el que habla había anunciado un libro denominado "La Luz del Día". Ese libro no vio nunca la luz del día, pero, aumentado y disminuido, pasó más tarde a formar parte de "Poemas y Antipoemas".

El credo de la poesía diurna, como ahora me atrevo a llamarla, surgió según nuestro exégeta, de poemas como "Hay un Día Feliz", "Es Olvido", "Se Canta al Mar", y en él se fustigaba a los poetas nocturnos, es decir, a

los poetas rebeldes de la antología de Anguita. De más está decir que nosotros constituíamos el reverso de la medalla surrealista.

Hoy, a veinte años de distancia de esos días turbulentos y decisivos en nuestros vacilantes destinos literarios, estamos en condiciones de juzgar con un poco de paciencia el caso, y determinar el grado de razón que contenían nuestros preceptos estéticos. En líneas generales, no sería justo decir que hemos claudicado. Por el contrario, nos hemos ido fortaleciendo año a año en nuestras convicciones juveniles medulares. Los hechos se han encargado de demostrar que por lo menos el cincuenta por ciento de nuestros principios no había sido mal ideado. El otro cincuenta por ciento, y ésta es la idea que quiero aportar a la Reunión de Escritores, el otro cincuenta por ciento, repito, estaba de parte de los surrealistas, que en aquella época representaban, en rigor, el paso siguiente del creacionismo y del nerudismo: la inmersión en las profundidades del subconsciente colectivo.

Para sobrevivir, tuvimos que absorber las enseñanzas de Freud, componente central del surrealismo mandragórico. Pero ellos también tuvieron que ceder un poco de terreno a nosotros. No es producto de la casualidad el hecho de que Gonzalo Rojas y el que habla sigan interesados vivamente en el proceso de la creación poética. En conversaciones de Los Guindos, Gonzalo me entregó la llave del templo de la poesía negra, pero yo aticé en él el fuego de la poesía blanca.

¿Y los demás? Bueno, algunos abandonaron la partida. Otros han seguido insistiendo tercamente en sus formulaciones primitivas. Muchos de ellos han carecido de la flexibilidad intelectual requerida para adaptarse a las nuevas modalidades expresivas.

Nosotros mismos, tampoco podemos vanagloriarnos de haber ganado la batalla. El antipoema, que, a la postre, no es otra cosa que el poema tradicional enriquecido con la savia surrealista —surrealismo criollo o como queráis llamarlo— debe aún ser resuelto desde el punto de vista psicológico y social del país y del continente a que pertenecemos, para que pueda ser considerado como un verdadero ideal poético. Falta por demostrar que el hijo del matrimonio del día y la noche, celebrado en el ámbito del antipoema, no es una nueva forma de crepúsculo, sino un nuevo tipo de amanecer poético.

NOVELA Y CUENTO

*Guillermo Atías Daniel Belmar Armando Cassigoli
Mario Espinosa Nicomedes Guzmán Enrique
Lafourcade Carlos León Herbert Müller
Volodia Teitelboim José Manuel Vergara*

GUILLERMO ATÍAS

LA LITERATURA COMO LUJO

LA NOVELA tal vez sea un índice adecuado para apreciar la situación de una literatura nacional. Como obra que revierte necesariamente lo que podríamos llamar la "circunstancia", en oposición a la subjetividad de la poesía, de pura creación y equilibrio individual, su dependencia es manifiesta. Los límites de la prosa quedan determinados por el margen de libertad que le permite el acontecer social, la riqueza o exigüedad del medio en que se produce, de manera que no podríamos exigirle un ámbito o una peripecia distinta sin falsear su valor. Una novela no se puede "inventar" como un acto de fantasía; no podemos incrustar en nuestros libros situaciones que no nos son dadas por nuestra realidad o nuestra propia irracionalidad, aunque esto nos desespere como libres creadores.

Puede decirse que contamos con una "literatura menor" cuando hablamos de nuestra novelística, en comparación con la obra destacada de algunos de nuestros poetas que son ya universales. Este desequilibrio se explica por la diferencia en la tarea propuesta entre poesía y prosa. El camino de la primera es de fácil acceso al genio que se vale de sí mismo. En cambio el novelista debe atenerse a la labor concreta que se le ofrece, esto es desentrañar la realidad humana que conoce y volcarla a la forma convencional de la novela.

¿Y por qué, se preguntará, nuestra realidad humana o psicológica no ha de ser suficiente para suscitar una literatura de mayor interés o de mayor valor? ¿Es que es pobre? Contestamos: porque el método literario que empleamos no es el adecuado. Nos gustaría hacer obras de grandes alternativas, de complicada composición, pero fracasamos en este propósito

cuando abordamos el tema novelístico con una herramienta que ha sido forjada al calor de otro lenguaje, de otra intención literaria. En una palabra, porque literatura no sería otra cosa que una morfología artística de una realidad dada y limitada.

Para ser más explícitos, creemos que no podemos hacer una novela chilena con procedimientos novelísticos ajenos, sean éstos franceses, ingleses o norteamericanos, por citar algunos. Porque es innegable que hay características nacionales en la novela así como hay diferencias en el carácter de cada nación. Gide o Proust, por ejemplo, no habrían podido escribir sus novelas si hubiesen vivido en EE. UU. Nos habrían obsequiado quizás qué extraña literatura casi imposible de imaginar. Pero para nosotros esto no es un obstáculo. Algunos de nuestros prosistas, con un ingenio que nos pasma, aplican los métodos de Graham Greene o Faulkner a un medio que naturalmente les queda fuera del libro.

2

Es evidente que hay una relación obvia entre el proceso de creación artística y el medio social; toda sociedad se merece el arte que la representa y los cambios, de desarrollo o decadencia, son acusados en la esfera de la cultura como efectos correlativos. A tal sociedad, tal arte. Una observación somera de la historia deja en claro la dependencia de ambos procesos; su suerte es gemela. Y hasta las más excesivas demostraciones de autonomía creadora, los ismos de vanguardia, involucran una representación de la sociedad que intentan desconocer. No habría, en consecuencia, libertad ideal en lo artístico si se toma en cuenta este nexo irrevocable.

En general, puede decirse que ahora hay una sociedad en crisis que refleja su inestabilidad en sus creaciones artísticas. Desde que comienza esta crisis, para fijar una fecha, desde que surge el romanticismo, nos parece que hay algo como un rasgo de versatilidad en el arte y la literatura que nos hace ver las obra como PROVISORIAS, como si fueran antítipos a una estética de mayor solidez, lo que sería una aspiración natural del hombre. Desaparece desde entonces la serenidad y el equilibrio en la creación y, en cambio, toma lugar un ingrediente que podría llamarse desesperación. En el futuro es posible que a esta literatura, a esta música, a esta pintura, se les conozca bajo un símbolo común trágico. El artista está convulsionado, como si reprimiera un gran grito que desea

salir. Este pathos se hace luego forma excluyente que ignora toda sustancia que no le convenga. Se ridiculiza la sencillez; la maestría se torna una especie de práctica sectaria, se crea un culto y una liturgia para iniciados; el eje de la creación se sustenta en una convención de oscuras variaciones que no pueden ser defendidas sino como hechos consumados y operantes. El éxito universal de Picasso, a quien todos admiramos de una u otra manera, puede explicarse por la vaguedad que envuelve la teoría artística actual por el miedo del espectador y del propio artista junto a los resultados de su obra.

¿Cómo no referir este fenómeno al suceso social? Jamás la humanidad ha sido sometida como en este tiempo a más extremas pruebas, jamás se ha jugado con el hombre como ahora. Junto a ello, conspira una poderosa ciencia que ha dejado al individuo en el umbral del vacío, que ha declarado la quiebra de todo equilibrio. El artista, siempre anhelante de una forma, porque esto es arte, encuentra que su mano tacta el caos que lo rodea, como si hubiese sido violentamente arrastrado a un universo precolombino y se remite por último a lo único que le queda como creador honrado, esto es, a representar este caos en su obra.

El resultado es que poseemos una estética de la crisis que ha elaborado sus propias penosas leyes y que será el testimonio de nuestra época. Es una estética engendrada en el seno de la razón, ¿pero podrá llamarla alguien alguna vez la "estética de la razón"? Creemos que esto es imposible.

La literatura en crisis.—Lo que designamos esquemáticamente como literatura clásica se diferencia, como un universo de otro, de toda la creación que la sigue. Las obras clásicas se nos muestran como sólidos monumentos a los que el tiempo no dañará. Esta perfección que nos asombra ¿fue alcanzada porque se elaboran en sociedades idealmente estructuradas y cuya pérdida deberíamos lamentar? No; solamente que se crearon en sociedades EQUILIBRADAS, aunque todos convengamos que era una estabilidad nefasta, contra la que el hombre ha luchado y ha vertido su sangre.

Como eco y consecuencia espiritual de la Revolución Francesa, el hombre debió enfrentar su propia libertad y el escritor se vio empujado a buscar el equilibrio que acababa de perder dentro de sí mismo. Disueltas sus bases, la cultura siguió la suerte del largo trastorno social que se inicia entonces y que aún está lejos de terminar. Sólo en breves etapas, en períodos de calma o florecimiento de la burguesía, el artista encontró descanso en una estructura que parecía más firme y sus obras recobraron el

sabor y la intención del clasicismo. Citamos a Balzac y Flaubert; a César Frank y Fauré; a los poetas parnasianos; a Ingres en pintura. Y más recientemente, al gran Thomas Mann haciendo un esfuerzo genial e impotente por recuperar ese equilibrio.

No pretendemos impugnar la creación postromántica, sino que distinguirla, porque sería impropio comparar materias de distinta significación; tal vez porque la escala de valores que ha de emplearse se proyecta en direcciones opuestas: en el caso del clasicismo hacia afuera, hacia la naturaleza, hacia la sociedad como estructura inmóvil y la otra medida descende, baja hacia el hombre, a su mundo subjetivo, a su problemática de individuo. Es completamente explicable la perfección de la literatura clásica si se tiene en cuenta que ha sido hecha como *obra*, como el resultado de una artesanía. Se escribía un libro con la magnífica limpidez de propósitos, que cuando se proyectaba una catedral; el problema radicaba en alcanzar la belleza y la armonía recurriendo a una metódica solidez, como si dijéramos, ladrillo por ladrillo. Al pasar la marca señalada por el romanticismo, lo que podríamos llamar la "segunda caída" para usar un término de la literatura teológica en boga, la creación artística se torna confusa e inestable, a medida que progresa en su ambicioso plan de explicar al hombre en su totalidad. No podía ocurrir de otra manera si tomamos en cuenta el frágil cimiento que había buscado para radicar su trabajo, el espíritu del hombre.

3

Este esquema, esbozado a grandes rasgos y que adolece de las imperfecciones de toda fórmula que trate de aprisionar la historia viva, deja de tener vigencia si se aparta de Europa y, con mayor exactitud, del ámbito reducido de dos a tres países claves de la cultura occidental. Más allá de esas rígidas fronteras, el fenómeno artístico muestra múltiples formas de desarrollo, muchas veces con marcadas y originales características locales, pero que en la línea gruesa no se aparta de la dirección o sentido que le señalara el solar del pensamiento de occidente que, como se ha dicho, escogió su "habitat" entre las cuatro paredes de Europa.

Hay una cosmovisión europea, así como hay una estética europea a la que hemos llamado estética de la crisis, todo en perfecto acuerdo con las alternativas de su propia historia. Al ser trasplantada, esta estética ha debido afrontar el riesgo de ser vulnerable y de aparecer como desgarrada

de una realidad. Nosotros, los extranjeros de Europa, vibramos y nos emocionamos mediante los mismos mecanismos mentales del europeo, pero sin tener derecho a ello. Su crisis espiritual no ha sido la nuestra, pero tratamos de introducirla en nuestras obras, de lo que ha resultado, como era de esperar, una literatura artificial. Nuestras páginas literarias están plagadas de hibrideces conceptuales, de debilidades teóricas, de bruscas fluctuaciones que, por último, no son más que una forma de inhibición. No hemos tenido guerras, pero tenemos surrealistas. Contamos con novelistas balzacianos que han escrito sus obras entre obreros extractores de materias primas. Con otros que postulan una literatura exótica olvidando que ellos mismos lo son. Nuestra pintura abstracta, nuestra música atonal, han sido concebidas después que el artista encontró inspiración acodado en una ventana que daba a la selva o se abría a la montaña más alta del globo. Hemos despreciado nuestra propia epopeya de países dependientes, para escribir, componer o pintar como si perteneciéramos a un círculo decadente y refinado de una vieja cultura.

Pero, se dirá, nuestros artistas son urbanos y ciudades como las nuestras ofrecen la compleja sociabilidad de toda gran urbe, por lo que resultaría inexacto aludir a la selva o al río salvaje que choca en los alrededores. Vivimos en ciudades modernas, podemos ufanarnos, y nos acogemos a ellas porque nos proporcionan el telón de fondo para nuestras fórmulas especulativas. No es raro que un parroquiano de nuestros cafés se sienta en un Montmartre particular y se dirija luego a su escritorio a llenar páginas dominado por esta impresión.

Refiriéndonos a lo nuestro, nadie duda de que Santiago es una ciudad grande; aun se la ha llamado con cierta molesta pedantería "el Gran Santiago"; pero creemos que su crecimiento se ha hecho a costa de su integridad, sacrificando su esencia y su forma, que parecen ser las premisas para diferenciar una población de su grado más alto, la ciudad, esto es el ámbito donde se practica una vida civilizada y donde el arte y la literatura son un elemento aglutinante. Nos sorprendemos de la rica vida social que nos describen los cronistas de comienzos de siglo, cuando al parecer se vivía en una ciudad compacta a la que se le podía atribuir un carácter. Desde entonces, el proceso de evolución ha sido al revés; la ciudad se ha desintegrado a medida que se ampliaba, ha crecido a bulto, por una necesidad física de expansión, tal una monstruosa ameba. Más acertado sería llamarla ahora "el gran vivac"... No poseemos la cifra, pero sabemos que es elevado el número de campesinos que diariamente

deciden radicarse en Santiago. En el mejor de los casos, vienen a ocupar el lugar ruinoso dejado por otros, los que optaron por huir de la villa para levantar sus viviendas, no ya en las afueras, sino a escasa distancia del límite del país, al pie de la cordillera. Allí organizaron sus propios Municipios, dejando atrás el farrago de problemas de la vieja ciudad, sin contar que con ello rompían toda posible tradición. La ciudad no los aprisionó, no logró cautivarlos. Naturalmente, no podemos achacar este desarraigo a un mero snobismo de ciertos grupos sociales, sino que los culpables seríamos todos los vecinos que no hemos sabido integrarla y, en primer término, los intelectuales que vivimos en ella.

Porque absorbidos en acomodarnos a las reglas de una estética que, tenemos que repetirlo, no puede ser directamente nuestra, hemos olvidado conocernos a nosotros mismos. La literatura se nutre de las relaciones humanas y al hacerlo, al desentrañar e interpretar el suceder multitudinario o individual, devuelve transformado en valor, en símbolo literario, el elemento que la generó. Esto es lo que no ha ocurrido entre nosotros o ha sido escasamente tratado por nuestros escritores. Nuestra sociedad es pobre en un simbolismo que la hubiese hecho más fuerte, más resistente a una disgregación.

Por otra parte, creemos que no sólo ha habido una transgresión a la autenticidad de nuestra literatura. Tenemos una generación de escritores que eludieron sistemáticamente referirse a lo social y a la ciudad, cuando más lo necesitaban. Requerían su concurso para defenderse, para cautelar su formación, pero ellos abandonaron el lugar, decidieron llevar su tienda literaria al campo. Allí entretejieron una farsa lírica que será necesario someter a revisión. Junto con dejar la ciudad vacía, los criollistas idearon una fábula campestre que no logra sostenerse, pero que ha lesionado el significado dinámico de la literatura, su función crítica. Habitaban la ciudad, eran ellos mismos personajes de su drama, pero prefirieron hablar del paisaje que habían entrevisto en sus paseos. Había calles, ambientes, experiencias sociales que necesitaban ser incorporados al libro antes que perecieran y que habrían servido de punto de referencia a una literatura progresiva. Barrios, trozos amados de la ciudad cambiaron de fisonomía y de costumbres sin que un novelista estuviera presente: acababa de marcharse al campo provisto de su caja de pintura... La más desenfundada actividad política ha tenido lugar entre nosotros en los últimos cien años, pero no contamos, que yo sepa, con un arquetipo del político fijado en la prosa; en cambio, tenemos al huaso, ese ente de una mitología

privada, que como tal buscaríamos inútilmente en nuestro agro. Nada sabemos de la rica o abyecta vida de los partidos; la ficción no ha penetrado a la intimidad del funcionario aplastado por el tedio; casi desconocemos al obrero que luchando con la miseria y las tinieblas, encuentra una luz y adopta una decisión.

Pero hay que celebrar los poquísimos casos en que nuestros escritores rescataron para la literatura la faz de una ciudad, de algún sector de nuestro medio. Valparaíso se ha hecho más fuerte desde que Edwards Bello lo consolidó en sus novelas. Hay regiones del norte y del sur, zonas de nuestra propia capital, donde algún prosista decidió instalar su faena y su esfuerzo aislado será completamente útil para el escritor del futuro; no se verá obligado, como le ha ocurrido recientemente al joven novelista José Donoso, a mezclar un naturalismo forzado con otros refinamientos estilísticos; por desgracia para él no contamos con una literatura naturalista que le habría servido de apoyo.

4

Hemos tratado de señalar las dificultades que envuelven a nuestra literatura, los caminos extraviados que ha seguido y el origen de nuestra desorientación. Refirámonos, por último, directamente al escritor, quien por sí mismo ofrece una magnífica página literaria, de interés universal en este caso.

¿Qué es el escritor en Chile? ¿Qué representa? Hasta el solo enunciado de estas interrogaciones tiene algo de peyorativo, deja entrever la precaria condición en que se halla. Para contestar, dan ganas de encogerse de hombros, gesto al que muchos colegas se agregarían. Esta predisposición al automenosprecio —que me permito suponer— resultaría grave, porque está revelando el efecto de una opinión formada a la que no nos podemos sustraer los propios afectados.

Pasamos por ser sujetos que ejercemos muy en privado, al margen de nuestras *verdaderas* obligaciones, misteriosas tareas a las que acudimos con antipática regularidad: llenar carillas, repletar de vez en cuando con humo de cigarros una pieza mientras escribimos, todo para dar salida a ciertos impulsos que, se debe pensar, no podemos reprimir y que para suerte de todos, no ofrecen peligro alguno. Se nos considera algo maniáticos y como a tales, se nos perdona, así como se dispensa al caprichoso que pierde una hora al día hurgando en su colección de sellos,

Por nuestra parte, nos quejamos, o más bien regañamos, del ambiente que no nos exalta; y si llegamos a protestar, a alzar la voz, se hacen consideraciones acerca de nuestra excentricidad, y se nos deja gritar en el aire. Pronto callará... es lo que todos esperan.

Hemos tenido y tenemos aún colegas que han pretendido *opinar*; se les escucha como si hablara una "rara avis" y, por supuesto, nadie les hace caso. Es como si molestara el ejercicio de este derecho cuando lo practica alguien que no viene a cuento.

No creemos que todo se deba a una ausencia de necesidad de escuchar. Sabemos que entre nosotros mucho se oye y se habla y las estridentes opiniones de cualquier individuo son prontamente atendidas. Hojear la prensa es encontrar a cada vuelta de página la palabra prevaleciente, a veces engolada, de un personaje que juzga, discurre y logra impresionarnos: un conocido deportista habla de urbanismo o un conocido urbanista habla de deportes. De cuando en cuando, surge el retrato de un escritor al centro de una nota: el lector se prepara para aburrirse y saltar al párrafo vecino.

En una palabra, no tenemos representación civil; las cosas se hacen o dejan de hacerse al margen nuestro. Nadie recurre a un escritor en un momento de apremio, frente a una dificultad nacional. Pero abramos el diario y encontraremos el juicio del especialista en opinar; ha tramado una combinación de frases hechas con tanta propiedad que quedamos pasmados, tenemos la certeza de haber leído algo nuevo. Sigamos a la última parte, al magazine y podremos ver, en el mejor de los casos, el hueco que nos está reservado. Junto a un inventor de aparatos inútiles, al lado de un grotesco viajero de tercera categoría, un escritor se decide a hablar, se queja tercamente de la incompreensión de los editores; ha tenido que publicar su libro en un formato mezquino y pagarlo de su bolsillo. ¿A quién puede afligir si no a él? Sería como el cazador que se lamentara de la carestía de la pólvora: ya no se puede cazar, ya no se puede escribir...

No creo que todo se deba a que vivamos en una sociedad adversa al escritor, que lo considere un elemento innecesario y se prescinda deliberadamente de su concurso. Hemos visto el último año volcarse la idolatría de la nación en la admirable figura de Gabriela Mistral; arrastró toda la gratitud que un pueblo puede acumular para un intelectual y la agotó de un solo golpe; es difícil que haya quedado una migaja para el resto, para Huidobro, por ejemplo.

Podemos preguntarnos si esta indiferencia al escritor tengamos que atribuirle al carácter burdo de una sociedad que tiene sus preferencias

encaminadas a exaltar otro tipo de valores y hace el vacío a una actividad que no le interesa; si en su tosquedad, estaría satisfecha con sus representantes y voceros en los que confía y a quienes, por lo menos, escucha.

Frente a esto, pensamos que la calidad o refinamiento de un grupo social no proviene de alguna virtud inherente a su naturaleza, dada de antemano; que no es posible pretender una especie de vocación en una colectividad, con tal o cual tendencia a lo inefable. Para ello tendríamos que contar con algo parecido a una "república de las letras", en todo caso un territorio muy exiguo y asfixiante donde los escritores nos daríamos dentelladas.

Creemos que una sociedad se perfecciona mediante el tratamiento y el cultivo de los valores en que sus propios miembros se empeñan y su modo de expresarse es naturalmente distinto al individual. Acoge o rechaza sin que en ello intervenga una voluntad o una decisión; es el individuo el que se excluye cuando deja de interesarla. En el caso de la literatura tendremos a un escritor aislado cuando su obra le resulta neutra o deja de guardar relación con el medio. Esta validez es amplia, hasta permitir todos los excesos formales, pero es inflexible en su exigencia básica de relación en lo que podría llamarse una ética de la colectividad.

Citando un ejemplo extremo, recordamos al surrealismo francés, el que a pesar de su espectacular esfuerzo de negación, de anarquía metódica, no es ahora ni más ni menos que una escuela literaria respetable. Cumplió, en rigor, con ser el vehículo expresivo de ciertas tendencias y ansiedades del subconsciente colectivo de la Francia de la primera postguerra; tal era su credencial.

En nuestro caso, y haciendo una generalización muy amplia, pensamos que nuestra literatura no se ha situado en el campo de relación al que se obliga la expresión artística. Sería el momento de recalcar que tenemos una literatura sin compromiso, situada al margen y que, en consecuencia, se ha hecho asocial.

Porque nuestra literatura no se ha propuesto como tarea sumergirse en el seno de la vida chilena para extraer desde allí sus vivencias, para configurar los valores inexpressados que en ella pueda haber. En este plasma están dados los gérmenes que podrían aflorar en un estilo, donde se fraguaría nuestra originalidad. El hombre chileno —no el hombre universal— es un vasto tema para una literatura. Las grandes constantes de nuestro modo de ser necesitan ser dichas. Se requiere un escritor para que incorpore al lenguaje la variada gama de nuestro carácter. El humor criollo

debe enriquecer nuestros giros, aderezar nuestra prosa, así como el genio popular ha enriquecido las viejas lenguas. Usamos el español, pero este léxico debe ser tomado sólo como un punto de partida, porque donde se usa con propiedad, en España, cada palabra es el resultado de una experiencia que nosotros, naturalmente, desconocemos. Esas mismas palabras, ya que no es posible pretender un idioma propio, requieren ser de nuevo cargadas, recreadas, pero esta vez con los elementos de nuestra idiosincrasia.

Vemos que es una vasta tarea y su solo enunciado puede desalentar al más optimista. Así se explicaría la evasión del escritor por cualquier camino ajeno, aunque tenga que correr el riesgo de que se le considere un advenedizo y la frustración sea el premio que le espera. Pero no de otra manera llegaremos a tener una literatura de valor.

Mientras tanto, no debe extrañarnos que la sociedad en alguna forma nos ignore y nuestra representación civil sea tan lamentable. Si no abordamos las tareas que hemos tratado de señalar en forma tan sumaria y apresurada, no podemos lamentarnos de que se nos considere como a personajes algo excéntricos, algo maniáticos que practican un deporte exquisito: la literatura.

ARMANDO CASSIGOLI

LITERATURA Y RESPONSABILIDAD

AL ADOPTAR esta actividad literaria, hemos contraído un doble compromiso: Por una parte, con nosotros mismos, en el sentido de forjarnos un estilo, una técnica para desarrollar nuestro oficio y, por el otro, con el público lector, al que debemos dar lo mejor de nosotros para que así este diálogo entre escritor y lector sea fructífero. Es por eso que, a pesar de que las materias a tratar han sido suficientemente abordadas por teóricos, críticos y literatos teorizantes, es necesario insistir en ellas por cuanto significan conceptos —previos o a posteriori— que dirigen en mayor o menor grado la creación literaria.

Pues bien, hemos de partir de algunas premisas.

Aunque algunos, abusando de su sagacidad, opinen lo contrario, los hombres somos seres coexistentes. Vivimos, en la sociedad, contra la sociedad o con la sociedad, somos determinados en gran medida por ella y también en cierto modo actuamos transformándola. El idioma en que hablamos

o pensamos, los gustos, las maneras, las nociones, no nos han brotado espontáneamente sino que es nuestro medio histórico y social el que nos los ha impuesto durante nuestro desarrollo. Quiéramoslo o no, somos chilenos, hablamos el castellano, hemos tenido más o menos contacto con la religión católica y vivimos en una forma discutible de democracia. Hemos ido al liceo, tenemos cierta edad, sexo, posición política y situación económica y social.

Ahora bien, nuestra calidad de escritores —buenos o malos, maduros o jóvenes, de derecha o izquierda— de ninguna manera nos exime de nuestro ser social, de este vivir en la realidad social, por el contrario, forman parte importante del bagaje de nociones, gustos, conceptos y sentimientos que a través de una visión peculiar artística se concretarán en una obra llamada literaria.

Creeríamos a un escritor chileno encerrado en su "torre de marfil" si se expresara en éuscaro en un libro escrito a mano que narrara la vida de los hipocampos en las cordilleras asiáticas. Y aún así, si lo hiciera, nos asaltaría la duda de si lo que hizo no fue por otra cosa que para vendérselo a un bibliófilo inglés que paga grandes precios por tan extraños libros. De todos modos, ahí estaría el chileno que, como dice nuestro pueblo, se las "agencia" de una y otra manera para ganarse el difícil sustento en nuestra época inflacionaria.

Además, debemos admitir que estos contactos con la sociedad se refieren a ciertos sectores de la sociedad, porque existen sectores de nuestro país que viven en los apacibles barrios agraciados con jardines, y otros, en la población donde el techo y las paredes se suplen por la imaginación. Hay algunos que trabajan empuñando la mansera y otros que se ganan el sustento en el juego de valores de las Bolsas de Comercio. A estos sectores tan dispares, los sociólogos los han denominado clases sociales o estamentos sociales. Absurdo sería dudar de esta afirmación empírica de los investigadores, ello existe a pesar de ellos y de nosotros mismos.

Ahora bien, ¿puede el escritor hacer abstracción de su ubicación en un estamento social? En pequeña medida, sí, pero no íntegramente. Nicomedes Guzmán escribe, al igual que Manuel Rojas, sobre lo que conoce y describe los sentimientos y nociones del estamento de que proviene, con mayor claridad que de los grupos que desconoce. Cuando se quiere hacer lo contrario se corre el riesgo de caer en lo que le sucedió a Luis Durand en su libro póstumo.

La literatura, por otra parte, se escribe para un público. El escritor quiere dar su mensaje no a la Humanidad, muy con mayúsculas, y a las generacio-

nes —también muy del futuro—, como a través de la historia le ocurrió a muchos egregios desconocidos, sino que a un sector determinado del público lector para que goce, lllore, se ría o comprenda.

Con respecto a esta relación entre creador y público, existen muchas y variadas opiniones: algunos escriben para el individuo; otros, para las masas, y, otros, más modestos, pero más realmente auténticos, para el público lector. Analicemos conceptos: Individuo es el ser indivisible, la unidad humana con todas sus peculiaridades. Así, pues, escribir para el individuo es una afirmación tan absurda que a fuer de profunda se nos escapa. Ahora bien, si estos escritores escriben para la persona, entenderíamos mejor, ya que en todo ser humano hay una persona, pero tampoco esto nos aclara el asunto. Masa es un grupo de individuos despojados de su peculiaridad personal, actuando orgánicamente en su conjunto. Lo que la masa pierde en calidad y riqueza peculiar lo gana en fuerza y empuje. De este punto de vista, una literatura para las masas es algo de escaso sentido, da a entender algo así como estar leyéndole un libro a una masa de gentes en la plaza pública. No, la literatura se escribe para el público lector que cada vez debe ser mayor, indudablemente. Un literato puede estimular la conciencia social del lector con respecto al analfabeto superexplotado, pero no puede escribir una literatura para analfabetos. ¿Cómo solucionar entonces el problema? Hay quienes opinan que debe la literatura acercarse a las grandes mayorías de la población. ¡Muy justo! pero... poniendo, rebajando la obra al nivel de estas mayorías. ¡Nada más erróneo! Debido a la inmensa desigualdad social y económica en nuestro país, que se traduce en diferencias abismantes en el campo de la cultura, hay vastísimos sectores que no llegan a la literatura, ni al arte ni a nada, ni siquiera a las calorías necesarias para enfrentar el día. Es necesario incorporar a estos sectores al contacto con la literaria creación, pero en forma inversa, alfabetizándolos, educándolos para llegar a las más importantes creaciones del espíritu. La cultura no puede retroceder; de lo que se trata es de ayudar en lo político a las fuerzas de avanzada social y a la izquierda chilena, y en nuestro campo —reducido campo— a mostrar la realidad, sin el discurso político o la consigna, ya que son géneros diferentes en los cuales no hay que inmiscuirse, sino que con la forma que el arte requiere. ¿Cuál es esta realidad?, se preguntarán ustedes. La vida que se vive en nuestro país. ¿Hay justicia en Chile? Sí, la hay. ¿Hay injusticia en Chile? Sí, también la hay. ¿Cuál abunda más? Mostrémoslas en su justa proporción. He ahí la realidad. Igual cosa hagamos con la libertad, con el amor, con el odio, con el trabajo, con el temor, etc. No ocultemos la verdad, seamos

objetivos y el lector comprenderá, no les quepa la menor duda de que entenderá perfectamente y se pondrá en acción.

Sin embargo, se opina de manera diferente con respecto a la posición que le cabe al escritor en relación con su medio histórico. Aunque las clasificaciones nada agregan, pero sí, sacan de apuro e imponen cierto orden, clasificaremos estas posiciones en: evasivas, propagandísticas, del llamado francotirador y comprometidas.

Vamos por parte. Para muchos —quizás sea sólo una proyección de sí mismos— la realidad es fea, odiosa, desagradable de vivir. La literatura debe lograr que el hombre se evada de esta cotidianidad para transportarlo a... un mundo superior (¡Vanidosos!) Lo triste es que estos seres, que casi siempre son jóvenes viejos, hijos de acaudaladas familias, sin profesión o actividad conocida, creen seriamente en lo que dicen y hacen. Porque algunas veces hacen una que otra edición de lujo, cuya difusión no pasa más allá de dos o tres tías-abuelas. Claro que al lado de estos artepuristas (como se denominan a sí mismos) están también los del reverso de la medalla, aquellos que llaman escapistas a todos los que no les ofrecen el lugar común, el grueso calibre o el dogma; así pues, en este grupo incluyeron muchas veces a los surrealistas, futuristas, dadaístas y otras corrientes de la literatura que en el pasado formaron legión revolucionaria, protestando y no evadiéndose, buscando nuevos caminos sin huir, afrontando, criticando con fuerza y calidad.

Junto a éstos, y abriendo un necesario paréntesis, hay que referirse a los que se autodenominan metafísicos, o que abusan excesivamente de este vocablo. ¿Qué es metafísica? No daré aquí la interpretación de Heidegger de las relaciones del ser con la nada, expresada en "What is metaphisik?", como la acepción corriente. Cuando una teoría filosófica o científica llega a discutir los principios de sí misma y no encuentra una ley o una base demostrable, recurre a ciertos fundamentos inexperimentables por principio, es decir, a fundamentos metafísicos. Ahora bien, un escritor puede adherir a una teoría o puede regir su ideología por una doctrina basada en principios metafísicos, pero decir que tal o cual personaje es metafísico o actúa metafísicamente, o es descrito conforme a una metafísica, es caer en la majadería.

Otros hay que opinan que el arte debe ser propaganda, no existiendo independientemente como actividad cultural, con leyes propias, sino que subordinado, sometido y dirigido con un fin político circunstancial o religioso de dogma correccional, como todo dogma. Los antisemitas, los anticomunistas, los antirreligiosos y muchas formas de sus polos opuestos, están aquí. Vuelven al concepto medieval de la "ancilla theologiae" y lo remozan con el "ancilla

politicae". Es algo así como poner a la ciencia al servicio de la industria o el arte al servicio del comercio. No es que se estime indigno al comercio, a la industria, a la política o a la religión, por el contrario, son actividades humanas muy dignas, de lo que se trata es de que la literatura no se subordine perdiendo su libre raíz inicial.

Gramsci llamaba a esta literatura "funcional", usando el término que con rigor emplean los arquitectos, pero que no puede aplicarse al quehacer literario.

Pero este no actuar propagandístico no exime del compromiso al escritor, como lo creen algunos que se denominan pomposamente francotiradores. ¿Quiénes son? Son aquellos que creen que hacer literatura es lanzar su veneno a diestra y siniestra para ocupar un sitio entre las gentes, aunque sea el lugar del repudiado. Las variaciones hormonales y fisiológicas de su creador determinan su actitud literaria. Hay veces en que tales desequilibrios biológicos han ayudado al talento de un escritor y lo han hecho realizar maravillas, pero en la mayoría de los casos, sobre todo en nuestro Chile, se confunde el término y se le aplica a otro tipo de la fauna criolla.

Existe un dinamismo psicológico como reacción a la frustración, llamado "desvalorización", que consiste en disminuir ante sí mismo y los demás las cualidades de una persona para elevar las precarias propias. A muchos desvalorizadores profesionales se les confunde con francotiradores de la literatura. Los hemos visto, agresivos, superengreídos, pero, en el fondo, temerosos. Esperando siempre una respuesta a su provocación de la persona agredida para después poder decir: "Sí, yo polemiqué con Fulano" o: "A raíz de mi polémica con Zutano". Viven del contra y del escándalo. Se fingen homosexuales, locos o nihilistas. No escriben obras, pero cuando lo hacen, luego de inmensos esfuerzos —lo que suele suceder— caen en lo chocante o la pornografía. Se llaman a sí mismos inconformistas o francotiradores (este último término les encanta). Proyectan su yo y creen ver plagiarios, estultos y personas de doble intención en todo el mundo. Sus inestabilidades sexuales y neurofisiológicas las atribuyen a genialidad, sin pensar que un buen tratamiento médico los dejaría en espléndidas condiciones para ganarse honradamente el sustento.

Sin embargo, la libertad es el gran acicate de la literatura. Esto no quiere decir que el escritor no acepte un compromiso con su época y con su pueblo. La gran literatura ha sido siempre y será una literatura comprometida, no con el contingente y circunstancial compromiso confesional o consignista, sino que con su realidad social e histórica, con las aspiraciones más altas de su

clase y de su país, con los más altos valores espirituales de que el hombre dispone. El compromiso de cada escritor con su sociedad y con su tiempo, no significa sumisión o acatamiento de prejuicios ideológicos, por el contrario, su misión es la de abolir el prejuicio y la consigna reemplazándolos por el valor correspondiente. Desde la Biblia y Homero hasta Sartre y Gorki; desde Esquilo a Bertold Brecht existe un hilo conductor, una cadena de escritores comprometidos con los problemas más importantes de sus épocas, cadena e hilo conductor casi siempre manchado de sangre, cárceles, persecuciones, vejámenes y desprecio de los exquisitos de todos los tiempos. No hay país que pueda tener las manos limpias de estos atropellos contra el escritor que respetó su compromiso. Los que se vendieron, los que claudicaron, los que acallaron su voz por temor o falta de decencia, terminaron por despreciarse a sí mismos. Dentro de este compromiso con los más importantes problemas del hombre contemporáneo, o humanismo, caben, sí, varias posiciones, varios planteamientos ideológicos diversos. De ahí que muchos escritores, no obstante sus maneras distintas de enfocar los asuntos, se encuentren en el diálogo elevado, respetándose mutuamente y considerándose solamente detentadores de la otra posibilidad de enfocar el problema.

De esta lucha dialéctica entre adversarios de la misma estatura moral e intelectual, debe nacer la síntesis verdadera, porque la verdad dialéctica abolió hace ya tiempo el principio lógico del tercer excluido que dice que entre dos juicios opuestos uno es verdadero y el otro falso, excluyéndose una tercera posibilidad. Como se ve, la dialéctica hegeliana, entre otras cosas, deroga la vanidad y el dogmatismo.

Aceptemos el compromiso, aunque no sea de buen tono o aunque no nos dé dividendos. Los iconoclastas a diestra y siniestra cayeron finalmente en el dogma, cuando no en la total indiferencia de sus prójimos.

Nuestra época no se caracteriza precisamente por su organicidad. La crisis asalta a nuestro país desde todos los ángulos. Basta ya de jueguitos simpáticos, pues ya antes se han hecho muchísimo más entretenidos. Basta ya de retruécanos psicológicos, de metaforitas centelleantes, de cosquilleos intelectuales, de escandalillos literarios de pueblo chico. ¡Comprometámonos con la realidad chilena, con los más urgentes problemas de nuestro pueblo —y al decir pueblo no excluyo a nadie— y tomemos nuestro puesto de combate en la literatura. No temamos describir a Juan González que vive en Lota o Valparaíso, no rehuyamos llamarlo por su nombre, mencionar su oficio, sus deudas, y sus anhelos y temores. ¿Se empequeñece un personaje literario si no se llama Rob o Curtiss? ¿Se invalida la situación literaria si no ocurre

en Miami o en Burdeos? ¿Es antiliterario tener el oficio de cartero, o payaso o arriero? ¿Es más importante o más universal el Complejo de Edipo que el hambre?

¡Quehacer singular éste de la literatura en que el creador se hace responsable, se avergüenza y sufre y se alegra por los demás!

Pero aceptemos la responsabilidad, el compromiso, principalmente nosotros, los de la llamada joven generación, y no caigamos en los trucos y las maneras superadas, en la petulancia que da la impotencia, en el rehuir el diálogo serio por temor al fracaso. El mundo está lleno de seres originales, no seamos tan poco originales de querer parecernos a ellos. Podemos hacer una labor grande y hermosa, quierámoslo así, realicémoslo así, comprendámoslo así.

Porque se espera algo de nosotros; tal como del arquitecto y del albañil la sociedad espera casas, tal como del labriego y del agrónomo nuestro pueblo espera pan, de los escritores se espera que tomen parte en la dirección ideológica que hará a nuestra sociedad salir del atolladero. La tradición literaria chilena es ejemplarizadora. Desde Pedro de Oña y Alonso Ovalle hasta la generación del 42 y luego la del 20, los escritores de nuestro país han cumplido con el compromiso contraído con Chile y sus gentes. Entre los jóvenes mismos, Parra, Barquero, Rojas, Rivera y otros en poesía; Donoso, Lafourcade, Guzmán, Vullyami y otros en prosa; Josseau, Aguirre, Heiremans y Debesa, en teatro, a pesar de las actitudes ideológicas que los separan, parecen haber comprendido que son descendientes de la tradición literaria chilena y parecen, también, haber aceptado el compromiso de interpretar al chileno de nuestros días. Muchos de ellos, antes de plantearse el problema de la universalidad, se han planteado nuestra realidad. Seguramente, de esta manera llegarán a más grandeza y más universalidad que muchos que confunden el problema universal con la descripción cosmopolita. Valga aquí el símbolo del gigante Atlas cuya fuerza para sostener el cielo provenía de su contacto con la tierra.

La literatura gratuita, según Jean Guéhenno, subsiste sólo como hipocresía de la gratuidad.

De lo que se trata es de comprometerse o hacerse responsable, como Guillermo de Torre denomina al compromiso o, como lo llama Américo Castro, hacer una "literatura arriesgada", dejando a un lado la irresponsabilidad; es decir, desde el punto de vista literario, llegar al "realismo".

Jean Paul Sartre comienza "Situations II", que se ha publicado con el título de "Qué es la literatura", con la siguiente frase que es decisiva: "Todos los escritores de origen burgués han conocido la tentación de la irres-

ponsabilidad; desde hace un siglo, esta tentación constituye una tradición en la carrera de las letras".

Nótese que aquí Sartre habla del escritor burgués y no del escritor a secas. Se desprende de aquí, además, que hay escritores burgueses y otros que no lo son, y que los primeros, los que reflejan el "estilo" de su estamento social, son los que menos se comprometen, los que menos se arriesgan, los que se sienten tentados por la irresponsabilidad.

La mayoría de los escritores chilenos de la generación presente pertenece a la pequeña burguesía, a la pequeña burguesía *chilena*, con características propias y distintas de las de otros países del mundo, incluso de Latinoamérica. Su mundo es especialmente el de los seres que económicamente ganan salarios; se acerca más en este sentido económico al proletariado industrial que a la gran burguesía financiera o terrateniente. Desde el punto de vista cultural, la gran mayoría de los intelectuales, artistas, profesionales y especialistas proceden o se encuentran en esta clase.

En 1930, Thomas Mann escribía: "Soy hijo de la burguesía alemana, y nunca he renegado de las tradiciones espirituales propias de mi origen. Mi obra ha sido apoyada por la culta clase media de Alemania". Pero la clase media alemana (sociedad en que subsistía la aristocracia noble) es distinta a la chilena; sin embargo, la comparación en este caso es válida. Tradición y situación cultural importante y posición de asalariados que lo emparentan con el proletario.

De aquí que cuando anteriormente afirmamos que también la fidelidad y el compromiso debían realizarse con respecto a su clase no nos referimos a otra cosa que a esta tradición que crea un futuro a través de un presente real.

Recuerdo, no textualmente, una frase de Federico Nietzsche, quien expresaba que es válida sólo aquella palabra que incitara a la acción, pensamiento que más tarde con otras palabras dijera Sartre con respecto al compromiso del escritor.

Durante muchos años hemos sido receptáculo de modas e ismos europeos, copiando —además de la técnica— el contenido. Hubo muchos —y hasta hoy día los encontramos— que teniendo como lengua materna la misma con que se escribió el Quijote, escriben sus poemas en francés. No está mal que nuestros escritores dominen idiomas extranjeros, por el contrario, es de vital importancia, pero... no sigamos la tradición de los yanaconas que acompañaron al astuto Pedro de Valdivia.

A través de un guijarro, del suave balanceo de una hoja, podemos ver el

mundo. Chile tiene además de guijarros y hojas balanceantes, algo muy esencial: hombres, personas que viven en Chile sufriendo y regocijándose, que existen en Chile trabajando o descansando, que subsisten en Chile oprimiendo o siendo oprimidos. Ahí están, con sus miserias y grandezas, nos esperan, anhelan que nos arriesguemos, que nos comprometamos, que lleguemos a la responsabilidad.

MARIO ESPINOSA

UNA GENERACION

YA no tiene ninguna vigencia para nuestro país, la vieja frase de Marcelino Menéndez y Pelayo: "Chile es sólo un país de historiadores y juristas". Y ello, no porque hayan desaparecido éstos, sino porque existen poetas y narradores, en tal cantidad y alto valor, que contradicen este aserto, cual si el país entero hubiese acordado desmentirlo.

Es cosa frecuente y de poco asombro la sorpresa que sufren aquellos extranjeros que toman conocimiento de nuestra poderosa y libre literatura. Alan Price Jones, crítico literario y director del suplemento literario "The London Times", expresaba, no hace mucho, que, en cuanto a bellas letras se refiere, Chile era un fenómeno tan singular que sólo le encontraba parangón en Suecia. Explicó que su extrañeza provenía de la fuerza, extensión y grandeza, de las concepciones literarias en relación a la pequeñez del país —su escasa población— y la condición desmedrada en que materialmente ellas tenían lugar.

Fuera de los poetas que aparecieron en pleno romanticismo, como Pezoa Véliz u otros posteriores, como Magallanes Moore, como Pedro Prado, Angel Cruchaga Santa María, Jorge Hübner Bezanilla, y toda la gama literaria que advino con la gran influencia del modernismo implantado en Chile por Rubén Darío, llegó, con la presencia de Gabriela Mistral, Vicente Huidobro, Pablo de Rokha, Pablo Neruda, Rosamel del Valle, Gustavo Ossorio, Omar Cáceres, Humberto Díaz Casanueva, Julio Barrenechea, Juvencio Valle, Nicanor Parra, Tomás Lago, Eduardo Anguita, Gonzalo Rojas, Teófilo Cid, Jorge Onfray, Venancio Lisboa, Miguel Arteche, Alberto Rubio, Arturo Alcayaga, Irma Astorga y una muchedumbre de otras altas voces poéticas, la hora máxima a que puede aspirar alcanzar un país o un conjunto humano en lo que a creación en este género literario se refiere.

Comparando la literatura chilena en pleno auge con aquella de la Edad de Oro española, dice un comentarista: "Toda una zona de la poesía de Chile posee este acento de sinceridad, de implacable búsqueda de la realidad humana, siempre entrevista bajo ángulos distintos, pero siempre observada con lacerantes pupilas. Un crudo realismo, que sería del mayor interés parangonar con la tradicional conducta española realista, colorea del modo más patético, solanesco, a este ángulo de la pintura poética".

"Una sutil diferencia creo que conviene advertir: mientras en el Siglo de Oro es el espíritu el que prima sobre las cosas, contagiándolas de su trascendencia real, aquí, en este neorrealismo, son las cosas las que aprisionan el alma, las que le imponen su sañudo cerco de materia gris, las que domeñan su ideal introduciendo en él sus objetos turbios, sus residuos, su lastre informe". Y sobre los autores dice el mismo cronista: "Cada uno posee una substancia propia, mas a todos los une una forma gemela: despreocupación por la exterioridad poética, desprecio por la manera clásica, grave buceo de la condición humana".

"En un palabra: son unos románticos de la realidad".

Indudablemente, debe tomarse con no poco "beneficio de inventario" este interesante juicio crítico. Lo que el cronista echa de menos es, sin duda, la importante influencia mediterránea de la cultura clásica, que mal pueden los chilenos haber absorbido e incorporado en sus creaciones, ya que la presión del medio físico —su diferencia— no permite ni siquiera concebirlo.

Respecto a los precedentes literarios de los autores mencionados, podría indicar la generación literaria de 1900. Respecto a ella dicen D. Julio Arriagada y D. Hugo Goldsack en "Pedro Prado, un clásico de América": "...el movimiento literario del 1900, que se caracteriza en Chile por la presencia de dos factores antagónicos que aún no consiguen, hacia esa fecha, confundirse y amalgamarse. Por una parte, el modernismo rubendariano, que siendo de procedencia francesa y espíritu cosmopolita y decadente, respondía, en medida no despreciable, a esa tendencia barroca, propia del alma americana. Por otra parte, el nacionalismo que, en la poesía chilena, se traduce en una exaltación de los valores regionales a quienes insufla un aliento universal. Figuras epónimas de estas dos actitudes son, respectivamente, Pedro Antonio González y Carlos Pezoa Véliz".

En relación a la generación de 1914, dicen los mismos autores: "Los "Diez" eran solamente nueve, al revés de los "Tres Mosqueteros", que eran cuatro. Cada uno de ellos llegó a jugar un rol de importancia en la evolución artística y literaria de Chile: Pedro Prado, Manuel Magallanes

Moore, Ernesto A. Guzmán, Alberto Ried, Juan Francisco González, Alfonso Leng, Julio Beltrán, Armando Donoso y Acario Cotapos...". Entre ellos están incluidos artistas de todas las formas del arte.

Este es un panorama muy vago de la poesía chilena en el siglo actual. Si se quisiera ser exacto, debería nombrarse una cantidad prodigiosa de nombres, obras, actividades y publicaciones. No corresponde hacerlo aquí, sólo se puede adelantar que ha habido cuatro figuras fundamentales —fuera de Rubén Darío— para la creación y difusión de la poesía chilena. Ellas son: Gabriela Mistral, Pablo de Rokha, Vicente Huidobro y Pablo Neruda.

Pablo de Rokha provocó una completa revolución formal, aprovechada más tarde por Neruda y quienes le siguieron, una alteración comparable a la efectuada por Walt Whitman en las letras de los EE. UU., poeta, éste, a quien De Rokha debe, sin duda, la soltura de su verso libre y la adaptación de esa forma métrica a su especial temperamento. Pero fue este mismo poderoso temperamento renovador el que lo llevó hacia esos inmensos y patéticos versículos de incontenido espíritu dionisiaco, donde se vuelca todo el nacionalismo de la raza, lo vernáculo de la psicología chilena, la rica sensualidad de sus costumbres, mezclados a conceptos generales que no logra amalgamar correctamente, pero a los que imprime un sentimiento regionalista de sorprendente índole. Al nacionalismo se referían los autores Arriagada y Goldsack. Creo que, quizás, De Rokha ha sido su más ardiente propulsor. Aunque es irrefutable que logró captar muchas influencias foráneas en sus versos, también lo es el hecho de haber obtenido un relieve extraordinario de lo autóctono, constituyendo así una cantera imaginativa de gran magnitud. Y aunque no falten algunos que impugnen la pureza de su poesía —justamente por no pertenecer ellos sentimentalmente a ese mundo cultural—, es, asimismo, ese rico y sabroso conglomerado de elementos el que aporta una tónica nueva a nuestras letras.

Gabriela Mistral, en seguida, contribuyó desde otro ángulo a la difusión de la poesía chilena en el continente de habla española. Habiendo obtenido el Premio Nóbel de Literatura, y siendo la primera figura literaria de Latinoamérica que recibía este preciado galardón, atrajo para la poesía chilena ese prestigio universal de que hoy goza.

Vicente Huidobro escribió muchísimos versos en francés, siguiendo una tradición muy criolla en su afición a lo gálico. Le dio al verso chileno no sólo una resonancia europea; trajo para el país no sólo conexiones con toda la poesía surrealista; además, extendió su indudable influencia en una gama de interesantes discípulos que, con o sin surrealismo, él marcó con su

huella irreparable. Un poder de creación y elegancia formales, una sutileza y alegría de tipo europeo, lo hicieron indiscutible maestro de generaciones. La libertad y espiritualidad de sus versos le dan especiales características de poesía pura a muchas de sus creaciones. Alcanzan momentos cumbres en nuestra creación poética algunos de sus poemas, de incontaminada belleza.

El constituye, justamente, el reverso de la poesía de De Rokha: fue europeizante, en alto grado, por herencia y vocación, y lo pudo ser sin esfuerzo ninguno.

Pablo Neruda, poeta de cósmicas angustias y de perfección y universalidad extraordinarias, agrega a la poesía chilena la huella de una personalidad muchas veces genial, de esas que consagran a una literatura en el plano de las universales y eternas. El condujo el nombre de Chile y de América a un sitio del cual ya no se saldrá jamás. Imbuido de doctrinas comunistas —con gran poder de expansión propagandística— de profundo espíritu sudamericano, de intenso amor a los humildes, de un innato sentido de la libertad, propio del inmenso poeta romántico que él es, supo tocar una tónica en el mundo moderno que lo señaló para siempre como el más curioso poeta romántico de la primera mitad del siglo XX, ya que interesó a extensas multitudes en su poesía. Sus innovaciones poético-formales, también, dejan antecedentes definitivos en la literatura universal.

En su poesía se aunan, con extraordinaria justeza, los elementos locales y regionales, con las formas modernas más atrevidas, avanzando un paso más allá en la literatura poética de Chile. Esa unidad marca su creación. Lo que en De Rokha es informe y tremendo caudal de desordenados y convulsos materiales poéticos, lo que en Huidobro es pura poesía y elegancia formal, lo que en Gabriela Mistral es sentimiento americano de lo cósmico y simpatía maternal hacia lo existente, en Neruda encuentra un eco humano profundo y unidad indisoluble.

Este intento de esbozo panorámico debería concluir en una descripción de los nuevos poetas, de sus creaciones y modalidad, pero el hacerlo supera con mucho los límites del presente trabajo.

Pues quiero hablar aquí de ciertos aspectos de la prosa chilena, cuyos pasos siguen a los de la poesía en el orden cronológico. No quiero decir con ello que la creación imaginativa en prosa carezca de importancia o de la trascendencia universal que caracteriza a la poesía, sino que, todavía, está en un período de evolución muy anterior al de aquélla. Esto es usual en la historia literaria,

La creación imaginativa en prosa presenta en Chile caracteres semejantes a los que se notan con respecto a la poesía.

Varias escuelas y tendencias se disputan la mayor jerarquía en ésta, pero de todas maneras se puede decir que existe aquí el mismo problema y la misma disyuntiva que en la poesía. Existe una tendencia europeizante y otra nacionalista. Por una parte, los escritores han buscado o encontrado, consciente o inconscientemente, las tendencias europeas; por otra, han deseado hallar aquella realidad que es más propia de su país.

Más o menos, a partir de 1910 —según los cronistas literarios— comienza a suscitarse una división en la prosa narrativa: una sería la llamada imaginista; la otra, criollista. La primera fincaba sus principios en el derecho al libre juego de la fantasía, al uso de la prosa, la narración europea, para crear mundos que no eran determinables en una exacta geografía física. La otra corriente, en cambio, quiso y se empeñó en describir la formación y las costumbres de grupos raciales y socialmente homogéneos en medio de una naturaleza determinada. Es decir, el criollismo sitúa ciertos grupos humanos en lugares conocidos del territorio y describe la flora y fauna de esos lugares, en cuanto tienen relación con la vida humana, sin hacer concesión alguna a la imaginación no realista. De manera que quien lea esas páginas podrá estar completamente seguro de la exactitud y verosimilitud de los hechos y objetos allí especificados. Tampoco mostró mucho interés en describir las causas psíquicas de las acciones de sus personajes.

Esta escuela fue propiciada y estimulada por el crítico literario Omer Emeth, quien ansiaba en los chilenos un mayor nacionalismo literario. La escuela imaginista, en cambio, ansiaba absoluta libertad para situar sus temas o crear sus personajes, considerando conveniente un marcado internacionalismo. Ambas tendencias tuvieron toda clase de secuelas, pero a nadie —que conozca las letras chilenas— le es ajeno el hecho de que, si el criollismo logró su objetivo de descubrir la realidad nacional en la literatura, tampoco es menos verdad que el imaginismo o aquella tendencia internacionalista consiguió interesar a los escritores chilenos en el mayor conocimiento de las formas universales de literatura o en las ideas que priman en nuestra época.

La Escuela Criollista estaba formada, en su mayor parte, por discípulos de Pereda, de Emilia Pardo Bazán, en lo que a descripción se refiere, o de Ricardo León, en cuanto a la prosa. Son quienes buscaron lo autóctono realista, por oposición al romanticismo foráneo que primaba hasta fines del pasado siglo y parte del presente. Realismo y criollismo son, en cierto modo,

inseparables, en base a una tradición literaria de origen francés. Estos escritores son nacionalistas e, incluso, regionalistas. Obras de este género serían "Ullý", "Cuna de cóndores", "Puerto Mayor", "On Panta", "Zurzulita" y otras de don Mariano Latorre, que es el campeón de esta tendencia. También lo son: "Mi amigo Pídén", "La noche en el camino" y "Siete cuentos" de Luis Durand; "Faluchos", "Pichaman" y "La caleta", de Leoncio Guerrero; "Montaña adentro", "Río abajo", "Reloj de sol" y "Humo hacia el sur", de Marta Brunet; "Chile, o una loca geografía", de Benjamín Subercaseaux; "Hombres del sur", de Manuel Rojas, etc.

Sobre el tema del criollismo se ha debatido mucho en nuestro país y pretendería demasiado al querer definirlo en tan pocas líneas. Hay una serie bien definida de antecedentes y autores que podría añadir a estas notas, ya que de hecho las conozco muy bien. El último debate sobre el tema —a través de muchos artículos de prensa y conferencias universitarias— fue iniciado por mí desde la tribuna de "La Nación", de Santiago. Pero lo más importante de todo es, a mi parecer y en relación a las escuelas o tendencias que siguieron a las mencionadas, el nacionalismo literario, la búsqueda ansiosa de una realidad chilena, en contraposición al exotismo literario, en temas y formas.

Porque a esta escuela —el criollismo— es fácil, asimismo, contraponer las tendencias foráneas, en ideas, temas o descripciones, que son en Chile una especie de herencia del romanticismo, por una parte, y de la intensa y frecuente influencia francesa, por otra. A los lectores de este trabajo les puede interesar la literatura chilena en su desarrollo. Ahora bien, cosa enteramente diferente es la importancia que, en la literatura universal, pueda tener.

Encontramos autores que, al comienzo, se muestran fuertemente realistas y nacionales, como Augusto D'Halmar en "Juana Lucero", que después se expande hacia lo internacional y exótico. El mismo caso, llevado a su extremo —muy singular— podemos observarlo en Edgardo Garrido Merino, cuya novela "El hombre en la montaña" es una especie de criollismo literario, pero...situado en España. Transiciones de toda índole observamos en Pedro Prado, quien reúne ambos elementos en una prosa poética y simbólica a la vez que realista en el poema en prosa titulado "Alsino". Es ésta una de las obras donde podemos meditar —por su belleza e intensidad— con toda acucia, el fenómeno antes observado. He aquí la más rica imaginación, la más libre, puesta al servicio del descubrimiento de la realidad nacional, tanto exterior como interior,

Algunos de estos elementos los descubrimos igualmente en Fernando Santiván, cuyas obras parecen sondear con inquietud la realidad exterior, pero mantienen una tensa curiosidad sobre nuestra manera de ser. En "La Hechizada" sorprenden exactas descripciones de ciertos aspectos del Valle Central de Chile, pero detrás de ellas late la preocupación por la realidad psicológica general del chileno. Igual cosa se puede decir de "El Crisol" y otras obras de este autor. Tal tipo de transiciones nos ofrecen Juan Espinosa, Guillermo Labarca o Rafael Maluenda.

¿Cómo precisar cuándo un autor es puramente criollista? Más fácil es poder decir cuando no lo es de ninguna manera. No es aventurado opinar en este sentido sobre la literatura de don Miguel Luis Rocuant o Hugo Silva, parte de la obra de Benjamín Subercaseaux o Salvador Reyes, donde la imaginación no considera la realidad chilena como su campo esencial. Pero hay varias maneras de alejarse de la tierra chilena: una, por el paisaje o situación geográfica del tema; otra, por el tema mismo, y una tercera, por la forma literaria. Esto es lo esencial: nacionalismo —exterior o interior— e internacionalismo.

No es un esfuerzo muy grande clasificar literariamente "Zurzulita", "Gran Señor y Rajadiablos", "Chile o una loca geografía", "Mirando al océano" o "La caleta", como obras de tipo nacionalista.

Tampoco requiere mayor esfuerzo decir que "La sombra inquieta", "La última niebla", "El hermano asno" (aunque menos), "El socio", "El hombre en la montaña", "La sombra del humo en el espejo" y otras obras, como "La ciudad de los césares", "Muerte en Pekín", "El estanque", etc., no son en absoluto creaciones de tipo nacionalista.

Hay obras que por su forma y situación no tienen intención nacionalista, pero por su contenido podemos decir que lo son: "Perceval y otros cuentos", "Del mundo interior" o "Inseguridad del hombre", cuyas inquietudes metafísicas parecen coincidir con el espíritu adolescente de nuestro pueblo.

Volvamos entonces sobre la tendencia nacionalista, desarrollada primero por el criollismo, y observemos en seguida cuál es la posición o actitud que continúa esa tendencia.

Es indudable que cuando los pueblos presienten que su realidad o contextura se va a modificar, y siempre que posean la fortaleza de espíritu suficiente, se apresuran en dejar estampada aquella realidad que será un antecedente, a fin de tener memoria de ella, y ejemplo, a fin de

no perder de vista aquellos ideales o esas formas de vida que le fueron propios y formaron su carácter.

El criollismo comenzó esta labor, sin duda, con el campo chileno. Cuando, dentro de cien años, las generaciones del porvenir lean las obras de D. Mariano Latorre, tendrán una imagen luminosa de lo que fue el agro chileno, en la misma medida en que ahora lo son de la Colonia las páginas del Padre Alonso de Ovalle o, del siglo pasado, la de Vicente Pérez Rosales y Alberto Blest Gana.

Una nueva corriente, igualmente nacionalista, hace la historia de ciertos problemas o realidades de Chile. Yo llamo a esta tendencia el "realismo sociológico" porque, teniendo, sin duda, caracteres de literatura realista, esta creación literaria se refiere principalmente a aspectos de nuestra vida que engloban a mucha gente, a compactos grupos humanos, con sus correspondientes problemas de índole socioeconómica.

Esta tendencia estudia problemas y realidades sociales y zonales, gremiales. Los grupos humanos que estudia pueden hallarse en las ciudades del centro de Chile, en las minas, incluso en el campo. Pero respecto a otras escuelas se diferencia por su intención. Si el llamado criollismo dedicaba extensas páginas a describir la relación del hombre con el paisaje, el "realismo sociológico" se interesa por describir las relaciones de los hombres entre sí, como conjunto social, o la situación de un individuo en medio de su clase y, a veces, la formación de la clase misma. En todo momento, lo importantísimo de esta literatura es el elemento social mirado en sí mismo, frente a un problema determinado en el orden económico.

Joaquín Edwards Bello, Alberto Romero, José Santos González Vera y Juan Godoy fueron quienes previeron o anticiparon esta escuela, que tiene gran cantidad de seguidores.

"El Roto" de Edwards Bello y "La mala estrella de Perucho González" o "La viuda del conventillo" y "Vidas mínimas" son, sin duda, antecedentes de "La sangre y la esperanza" o "Los hombres oscuros" o "La piedra", obras de Nicomedes Guzmán y María Flora Yáñez, respectivamente.

Claro que no cabe duda de que el maestro más notorio de esta generación es D. Baldomero Lillo. "Sub-sole" y "Sub-terra", libros de cuentos de Lillo, constituyen piedras angulares de la literatura chilena postcriollista.

Los autores del "realismo sociológico" escriben esencialmente en prosa. Casi no hay poetas entre ellos o, al menos, la obra poética no tiene aquí la envergadura del resto de las creaciones literarias.

También es necesario anotar que en varios países se produjo una lite-

ratura semejante. Fedor Gladkov, autor de "Cemento" o Upton Sinclair, autor de "Petróleo", se hubieran sentido complacidos con "Carbón", "Sewell", "Cobre", "Hijo del salitre", "Norte Grande", "Caliche", "La luz viene del mar", "Pampa volcada", "Llampo de Sangre". Prefiero no detenerme en esta enumeración. Faltan muchas obras. Todavía se escribirán numerosas historias de esta clase, porque este grupo de escritores está aún en uno de sus más altos períodos creadores.

También las comunidades rurales aparecen descritas por estos autores. Aquí están "Ranquil", "Huipampa, tierra de sonámbulos", "Gente en la isla", "Cabo de Hornos", "Golfo de Penas", "Tierra en angustia", etc. A qué seguir. Pero, antes de pasar adelante en el tema, anotaré que con esta escuela la preocupación por las luchas clasistas entra en la escena literaria por primera vez, abriendo un nuevo campo en el panorama literario. Tres autores han captado especialmente ese problema. Ellos son: Nicomedes Guzmán, el primero, sin duda, a través de toda su obra; Volodia Teitelboim y Manuel Guerrero. A última hora, otro novelista aparece: Luis González Zenteno (este es autor de "Caliche" y "Los pampinos").

Quiero hacer ver, también, un hecho que no puede pasar inadvertido. Cada vez más, en este grupo, el individuo y sus problemas de índole subjetiva, a veces meramente los caracteres, sobresalen y son más importantes dentro de la construcción total del cuadro novelesco, que constituye el tema o "estudio".

Para cerrar esta parte de mis notas, diré que dos obras cierran muy bien estos ciclos, ya sea por su grandeza y belleza literarias o por su profundidad y extensión ideológicas.

A nadie le puede caber la menor duda de que "Jemmy Button", novela de Benjamín Subercaseaux, es obra mal escrita y mal construida (aunque admirablemente bien traducida y recortada en su versión inglesa), pero tampoco se puede dudar de que es obra ambiciosa y en extremo interesante. Lo que más interesó a los ingleses (que sólo conocieron menos de la mitad del texto en la versión sajona), fue el tema, que a los críticos chilenos no dejó de inquietar. Este consiste en el prolongado análisis de las posibilidades que los nativos sudamericanos —de razas aborígenes a punto de extinguirse— tienen para adaptarse a la cultura occidental. Consiste, desde otro punto de vista, en las ventajas que esta cultura occidental tiene para la vida de los habitantes primitivos de la América del Sur. La cultura occidental está vista a través de los miembros de la expedición Fitz Roy (1830). La obra es ideológicamente profunda y tiene escenas de extraordina-

ria plasticidad. Está notoria e intensamente influida por gran cantidad de autores. Porque, en verdad, a través de ella, leemos a Darwin, y sus estudios; leemos el Diario de Viaje de Sir Robert Fitz Roy y sus cuatro volúmenes; vemos "El negro del Narciso" —la famosa novela de Conrad— o "Jim", del mismo autor, y escenas completas de "Billy Bud" de Melville o "La ballena blanca"; percibimos, incluso, la presencia de Edgar Rice Burroughs y "Tarzán de los monos" e interpretaciones del tipo popular chileno —el roto— hechas por Joaquín Edwards Bello o Nicomedes Guzmán; por último, no es difícil recordar "Vanity Fair" de Thackeray y "Las llaves del reino" de Cronin, influencias todas que constituyen —entre otras— la causa del interés de los críticos y lectores de habla inglesa. Pero todas ellas significan, a la vez que debilidad en la concepción artística, un enorme esfuerzo para llevar a cabo una síntesis poderosa y definitiva de cuanto intentó la escuela criollista, en el sentido de examinar las posibilidades raciales de Chile y el chileno —tipo popular al cual se hace constante alusión en la obra— en medio de la cultura occidental. Cultura y raza son problemas estudiados a fondo por este autor, raza y cultura, en sus aspectos más sensoriales, fuera igualmente de preocupaciones esenciales de toda la obra anterior de este literato. Todos sus libros, sus ensayos, sus crónicas periódicas conducían hacia ese propósito y eran su preparación. Lo propio se puede observar en el prólogo que escribiera para "Zurzulita", novela de Mariano Latorre.

Un autor que no quise mencionar antes y que parece proseguir esta corriente literaria de Subercaseaux —con un sentido mucho más constructivo y nacionalista— es Enrique Bunster. A través de relatos, ensayos, miniaturas históricas, investigaciones históricas, viajes por el Océano Pacífico escritos en forma de crónicas, se inquieta desesperadamente por encontrar en el pasado de Chile, en el venero interminable de los episodios que llevaron a cabo sus aventureros, las auténticas posibilidades de su futuro como raza y como país. Exotismo o nacionalismo se confunden en su obra.

La otra obra que cierra el extremo de este ciclo es "Hijo de Ladrón", de Manuel Rojas.

Este autor parecía haber comenzado su labor dentro de cierto criollismo en sus primeros libros: "Hombres del sur", "Travesía", "El bonete mauilino", etc. La verdad es que sólo era criollista en cuanto sus temas eran en alto grado nacionales. Ello se debía —según ha explicado varias veces el autor— a que estaban escritos a base de relatos escuchados de labios de su madre

y de experiencias personales. Lo que nadie quiso o pudo anotar es que los cuentos de Rojas tenían por escenario lugares tan diferentes como la cordillera o el mar y que gran parte de ellos narraban, en tono un poco romántico, la vida de la gente fuera de la ley. Además, se diferenciaban de las historias de los criollistas en que algunos ponían cierto énfasis en la vida interior de sus personajes. Indudablemente, Manuel Rojas recogió muchos elementos de esa escuela, pero su aporte definitivo como escritor es un conocimiento profundo de los principios universales en que se basa la psicología nacional.

Los cuentos parecían no tener unidad como obra. "Lanchas en la bahía", especie de novela breve, podría incluirse muy bien en lo que yo llamo el "realismo sociológico".

La novela titulada "Hijo de ladrón" mostró la unidad del propósito de Rojas. Los cuentos que se referían a casos ciudadanos, los cuentos de los campos, de las montañas, del mar de Chile, se unieron como un mosaico extraordinariamente ajustado para hacer una sola novela sobre la naturaleza, el carácter, la psicología del pueblo de Chile, ante ciertos aspectos de la cultura occidental, particularmente en todo cuanto tiene vinculación con el sentido del tiempo y la propiedad burguesa. Es "Hijo de ladrón", también, una historia de supervivencia, pero no de una raza, sino de una concepción de la vida.

Toda la concepción antipropietaria, paradisíaca, del chileno, que no logra adaptarse bien a las exigencias del mecanismo y del capitalismo contemporáneo, aparece aquí descrita por mano maestra.

Los enormes esfuerzos de realización literaria operados por maestros anteriores, como Alberto Romero y Joaquín Edwards Bello, confluyen en esta obra para dar una exacta definición del carácter del país. Y, al hacerlo así y llevar a cabo una síntesis de cuanto quisieron decir esos maestros y, además, los compañeros de su generación (1920), Manuel Rojas escribió páginas maestras de la literatura universal contemporánea. Reacciones y modalidades humanísimas, psicológicas y sociales que, quizá, sólo en Chile se pueden producir con tal intensidad, aparecen descritas en una obra cuidadosamente expresada y en un estilo terso, limpio, adecuado.

Dos corrientes se dejan entrever a continuación, ambas de tipo europeo. Sobre ellas nada se puede decir de definitivo, pues aún están en pleno período de expansión. La una encuadra en la otra con absoluta secuencia. Dije antes que las corrientes europeizantes —de tipo romántico— habían tenido que retroceder ante el empuje creador del nacionalismo literario. Esto,

como se ha podido ver, es sólo parcialmente verdadero. Los escritores chilenos (de una mínima categoría) tienen siempre presente las tendencias literarias y filosóficas de la cultura occidental, incluso cuando quieren prescindir de ellas.

Un grupo de autores sufrió en el más alto grado la influencia europea de la escuela surrealista. A través de dicha concepción realizaron una obra cuyo verdadero alcance es aún muy difícil de percibir. En todo caso abrieron un camino enteramente diferente a cuanto se intentase con anterioridad, para las nuevas generaciones, de modo que éstas pudiesen crear con una libertad y universalidad de pensamiento y forma que hasta ese momento no era posible imaginar en los ambientes culturales de Chile.

NICOMEDES GUZMÁN

ENCUENTRO EMOCIONAL CON CHILE

VAMOS A intentar establecer un poco de comunicación emocional con algunos asuntos naturales a nuestra tierra. Asuntos de ambiente, de horizontes, de hombría —y en esto de hombría entendámoslo todo—, es decir, lo humano, que también incluye a la mujer, severo y soberbio aguafuerte en el concierto de nuestra vida más íntima, y más pura, y más ancha.

La cosa es ésta:

Vamos un día por la calle y se nos ocurre darle forma a un libro. Este libro se logró con un esfuerzo de caballo, de perro, de cóndor o de puma. El título del libro lo dio un extraordinario amigo: Luis Enrique Délano. Y es éste: "Autorretrato de Chile".

Definir lo que puede ser un autorretrato de Chile quedó más o menos definido en el libro mismo. No vamos a hablar del libro, pero sí vamos a hacer referencia a algo que no solamente lo toca, sino que lo sostiene. Ocurre que hay entre sus páginas un ensayo de ese escritor, para nosotros asombroso, que se llama Manuel Rojas.

Es un trabajo de tema alto y profundo: "Chile, País Vivido". Bastaría para justificar nuestras palabras de ahora. Por ahí dice, coincidiendo con todo ese mundo que hemos visto y hemos experimentado en nuestras correrías por las veredas civilizadas y salvajes de nuestra tierra:

"He conocido hombres como de madera, como de sonrisas, como de vinagre, como de aire, como de flores, como de pezuñas; apasionados, fríos, torpes,

inteligentes, humildes, orgullosos, poderosos y sencillos, hediondos y fragantes, tristes o alegres, conversadores o taciturnos. ¿Cuál de ellos es el chileno? Pregúntenselo al administrador o al síndico. Para mí lo eran todos, y no he conocido a todos."

Si decimos que Manuel Rojas es comúnmente magistral, no hay que extrañarse. La maestría de que él ha dispuesto para contarnos lo que somos, en nuestros altibajos más sutiles, provoca el asombro a cada instante. Todos los países americanos tienen sus espléndidos intérpretes. Chile logró varios. Pero entre estos varios, Manuel Rojas, como escritor, es lo mismo pintor que escultor. No olvidemos que la literatura encierra todas las artes. Manuel Rojas es hasta músico, compositor. Escribe con bemoles, y plasmando, y tocando, y coloreando, sufriendo y gozando, y cantando, y amando, fraguando, lleno de esos ímpetus del gran obrero...

¡Y qué hermoso es decir gran obrero!

Este es un secreto. Ser gran obrero es llevarse en las venas los tuétanos de la vida.



Nos enorgullece tomar como epígrafe de nuestras palabras de hoy, siquiera algunas de las palabras de Manuel Rojas. Pero es ya menester encauzarse por lo que nos hemos propuesto decir, en estos momentos, en relación con Chile.

Chile posee una nacionalidad profundamente arraigada en la tierra y un alma cuyos filamentos se aferran firmemente en aquellos grupos humanos del pueblo trabajador y anónimo.

El pueblo, este pueblo —todos lo sabemos bastante bien— es, anímicamente, una especie de arcón en donde van conservándose las tradiciones y los afectos, además de las consecuencias de las más crudas realidades.

Escultor extraordinario de la madurez de un país —escultor-masa, podríamos decir—, de la verdadera historia de una tierra en su apostura humana, vive el pueblo —no obstante— ajeno a monumentos.

Los monumentos exaltan a los militares, a los próceres con galones, a ciertos adinerados —éstos se llaman hombres de empresa—, a industriales —éstos se llaman hombres de trabajo—, a los especuladores espirituales de las potencias de una raza, pero casi nunca a quienes modesta, anónima y aguerriamente ponen su corazón, su sangre, sus sudores, sus energías todas, al servicio espontáneo de la prestancia de esa raza.

Chile, quizá por mera casualidad, posee en la Plaza Yungay de Santiago, un bronce un tanto caprichoso, incipiente y deslavado, de homenaje al roto. También una masa, al parecer de hojalata, encargada al extranjero, que recuerda la personalidad del indio Juan Godoy, arriero, pastor, descubridor de las fabulosas riquezas de Chañarcillo, en Copiapó.

Esto es algo. Pero, a estas alturas, no lo es todo.

Mas lo importante es que el monumento de exaltación del pueblo se ha estado construyendo en Chile en el correr de las páginas trabajadas por nuestros escritores.

Nos falta aún, naturalmente, la terminación de este monumento; sin embargo, va en camino de lograr en enteros rasgos su carácter.

No en vano muchos escritores hemos rumbeado —hay que insistir en esto— por los caminos de la patria, por las huellas crueles y parcas de nuestro norte, por los senderos del desierto, por los llanos del centro, por los vericuetos de la montaña, por las umbrías de la selva, por los mares que aprisionan las islas, por las callejas de los suburbios...

En nuestra empresa de buena voluntad, hemos venido haciendo un acopio más o menos maduro de metales y trigos, de sangre y anhelos, de manos callosas y esperanzas, materiales de luz que coronarán algún día la cabeza hirsuta y elevada que es el alma de nuestro pueblo.

No hemos sido los turistas que van y vienen en lance de vacía emoción.

Adentrándose en las cosas propias de la nacionalidad, aunque ellas no sean de una muy asequible belleza, se inicia la conquista de una verdad y una emoción.

Cuando fuimos al norte, lo hicimos con una curiosidad de elevadas antenas.

Suponíamos la vida del norte a través de recuerdos de infancia. No obstante, hay que decirlo: primero era necesario andar, volar y revolver los medios en que esa vida se verificara.

Más de una vez nos remontamos por las rutas infinitas del aire y fue la ocasión para enterarnos de la soledad del norte chileno y sus hombres.

La soledad chilena es asunto que tiene que ver con el rostro, con el carácter, con el cuerpo entero y rígido del territorio nacional.

Acaso sea inútil intentar una versión de esta soledad, puesto que los hombres nos la están entregando como el pan de cada día. Como aleteando, como cojeando, como mirando de soslayo, al igual que los zorzaes, hay que dejarla pasar...

Pero vale la pena decirse: hemos visto el rostro de Chile, con todos sus caracteres en relieve cruel y tierno, en el curso de todas las andanzas. Hemos

visto hombres con cara de pampa nortefia, con manos como trozos de minerales; y hemos visto tierras golpeadas por los soles más chúcaros, con rostros de hombres contumaces y heroicos; y pedazos de cuarzo en que las piritas de oro parecen tener la humanidad de pupilas de las mujeres que recién aman. Hemos observado montañas con hombros soberbios lo mismo que la luz del día y vagabundos que se llevan en las espaldas todo el esplendor de la libertad y en el alma la tonada que es susurro y huracán. Hemos visto ríos que tienen andar de mocetones enamorados de su tía; y guasos que hablan lo mismo que hablaran los torrentes y los raudales si tuvieran garganta.

En todo el litoral chileno el oleaje parece tener condición de persona, con arrebatos y con ternura.

Un día atravesábamos la pampa nortina en las inmediaciones de Antofagasta y a la entrada de un caserío, en medio del cabrilleo de un espejismo, se destacó la rudeza de una piedra, como un monumento que se agrandaba. A medida que nos acercábamos y el espejismo se difundía, la piedra no era piedra ni monumento, sino un rancho. Luego, no fue sino un sarmentoso índice de harapos: el objeto era una vieja, seca como momia, que alzaba la mano, pidiendo que se la llevara al otro extremo del caserío. Se movía y se quejaba con toda la energía de sus años. No hablaba, porque era muda; no oía, porque era sorda. Era, sin embargo, la continuación vívida y gesticulante del paisaje, parte del espejismo, parte de la roca, parte del ensoñar de una tierra y su destino. En ella estaba el símbolo. La pampa, su encantamiento; el rancho y la familia muerta; la vida en búsqueda permanente de la eternidad.

Hemos saboreado la "cazuela de tiuque" —así dicen— en Vallenar y en Los Vilos, de noche y de día; y hemos masticado los causeos de patitas con cebolla en Rancagua y Santa Fe; choclos cocidos en el poblado de Camiña, al interior de Iquique; brevas y quesos de cabra en la estación de Las Perdices, en los lares de Coquimbo; dulces de La Ligua en La Calera, chirimoyas en Quillota; mangos y guayabos en la estación de Pintados; choros descomunales en Puerto Edén, a un flanco del Canal Messier.

Hemos saboreado los frutos de la tierra a la vera de todos los viajes, sintiendo el viaje mismo en el sabor que nos dejaron las humildes y, a la vez, esplentes viandas.

Los limones y las naranjas de Pica tienen el gusto a beso de buena mujer. El calafate y el cordero de Magallanes tienen el zumo de una tierra mentidamente esquiva.

Pero, como la vieja del norte, arrugada y seca lo mismo que una momia, surgen también los hombres de los pueblos y las estaciones. No propiamente el guaso de mantas coloreadas, sino el otro, el gañán de ojotas y poncho deshilachado por el tiempo y las lluvias, detenido en los andenes como incólume espantapájaros viviente, abatido por las propias estaciones de su alma oscura.

Los cargadores de los pueblos, las vendedoras de cachorros autóctonos de Chillán, las tejedoras de Dalcahue, en Chiloé; los pescadores de Antofagasta, los estibadores de Puerto Natales; los lancharos de Valparaíso; los mineros de El Teniente, Potrerillos o Chuquicamata; los arrapiezos que salen a vender copihues en Hualqui y Talcamávida; los hombres que levantan torres de madera elaborada en Monte Aguila y Coelemu; los alacalufes que salen a trocar botes de corteza vegetal por ropas viejas en Puerto Edén; los camioneros de Manantiales; los buscadores de oro de Porvenir; los bailarines de La Tirana; los balseros de Caleta Sepulcro, al ras del Canal Moraleda, todos ellos dan vitalidad a nuestros viajes, ellos son la existencia múltiple de los viajes, el rebrote más puro de la tierra, el fundamento de la fortaleza intensiva de este Chile...

Son cosas que se van sintiendo como el irrumpir de la primavera o como los aguaceros del invierno, como los chicotazos del sol y el crujidero de los salares, como la avalancha de las estrellas y el ímpetu de los vendavales, como la pelambre de las brisas amanecidas y el discurrir de los raudales, mientras ciertos políticos y ciertos comerciantes duermen y los ciegos tocan sus guitarras y sus violines...

Hubo épocas en Santiago de Chile en que las calles se atiboraban de cesantes y emigrados de las lejanas tierras del Norte. Venían soportando los mordiscos de horrendas miserias y de hambres.

El espectáculo conmovía las fibras de nuestra infancia. La sociedad chilena de hoy, con toda su indolencia e indiferencia, no admitiría en estos tiempos estado semejante. Los barrios populares de Santiago fueron escenarios de las trashumantes caravanas de aquellos chilenos del salitre que llegaban a capear el golpe que les asestaba el destino económico del país. Era aquel un tiempo amargo, de angustias, de plomizas ilusiones, ennegreciendo la luz de los días... Por las noches, desde los galpones fiscales que hacían de albergue, no era extraño, aunque sí profundamente melancólico, oír las voces, secas, escuetas, voces como de charqui quemado que, desviando los hirientes gimeos de algún párvulo hambriento, entonaban:

"Canto la pampa, la tierra triste,
réproba tierra de maldición,
que de verdores jamás se viste
ni en lo más bello de la estación.

En donde el ave nunca gorjea,
en donde nunca la flor creció,
ni del arroyo que serpentea
el cristalino bullir se oyó."

Esta realidad cruel y sollamante que nuestra sensibilidad de niños captó en la llaga misma de aquellos días, y que nos hizo sentir la verdad que emanaba de la condición desmedrada de esos hombres y mujeres que habían dejado lo mejor de sus vidas entre las tierras acres y calientes, y bajo los cielos de horno de esas regiones nortañas, nos hizo suponer cuánto vigor guardaban en sus almas los seres del norte. La verdad social a que asistíamos con ojos y conciencia ingenuos, nos hacía ver, a pesar del candor, la vida de chicote y de saeta, el áspero curso, el escabroso ir y venir de la existencia que precedió al éxodo. La intuición nos ponía en contacto con algo grandioso y tremendo, inmenso y heroico. La imaginación no lograba aún delinear el corte topográfico de la región salitrera, pero un algo caliente y hosco, algo rebelde y ondulante, buscaba acomodo en nuestra mente para ilustrarnos del gesto de un paisaje sobre el cual lo humano era crispación de sudor y sangre.

Cuerpo tremendo y hostil, conformador de recios temperamentos humanos y cuna gris donde las esperanzas del pueblo germinaron; cuerpo doloroso que el tesón del hombre nortino aró a dinamitazos; ruda extensión en donde el esfuerzo minero se jugó las mejores cartas por el porvenir de todo nuestro luengo territorio, que lo mismo aceza aquejado por un cansancio cósmico en la zona de los desiertos, como desencadena un júbilo de savias y de lluvias en el centro, o estremece de hielo sus pies bajo los ventarrones australes, arrugada y roturada sabana, bajo la cual la ilusión de los espejismos y de los derroteros sepultó tanta osamenta de quimeras, la pampa del salitre fue el mágico tapete —ora esquivo, ora dispuesto a los más bellos azares en que la raza chilena concretó anhelos de vida y de muerte, y en que el espíritu nacional se alzó y calló por mil veces, para resurgir luego como un símbolo de contumacia, de rebeldía, de lucha y de perseverancia.

Murió, en parte, el tiempo en que el hombre de la pampa encaraba de frente, músculo a músculo, la brega con el cerro para barrenarlo, cargar los

tiros y tronarlos. Tiempo grande, gris, epopéyico. Pero, por sobre ese tiempo, el alma del pueblo, íntegra y valiosa, supera las veleidades, impone sus hierros inmortales, después del duro batallar, dirigida hacia un destino ilimitado.

Los versos tristes del poeta popular alientan los ánimos de la nacionalidad hacia nuevas empresas:

"Canto la pampa, la tierra triste,
réproba tierra de maldición,
que de verdores nunca se viste,
ni en lo más bello de la estación.

En donde el ave nunca gorjea,
en donde nunca la flor creció,
ni del arroyo que serpentea
el cristalino bullir se oyó..."

Y bien, así como el labriego fue enganchado para emprender la aventura de la conquista de la pampa, he aquí que el pampino, el hijo, el nieto de aquel labriego se entrega a las ciudades en brega por la vida. Puede ser el carpintero, el cargador de los muelles, el cargador de la Vega o del Mercado. Si este último, le vemos, a plena mañana, sorteando gentío y vehículos, avanzar diestramente. Puede ser un enorme canasto atestado de frutas y verduras, el que carga encima de la cabeza. Puede ser una ruma de cajones, también cinco, seis, llenos de comestibles, superpuestos, semicruzados. Lo primero o lo segundo, es bello ver cómo el hombre equilibra su carga inmóvil sobre la cabeza. Su cuello se crispa, la transpiración se derrama de invisibles caños, puliendo el rostro rojo, de caracteres que el esfuerzo destaca en duras estrías. Profesional del esfuerzo, calzado de alpargatas, ancha faja roja a la cintura, el "roto" cargador es también artista, olímpico entre el gentío, trotando, arqueadas las piernas, rotundos los movimientos de ser imbatible.

Pero el pampino puede ser, también, en la ciudad, el asfaltador. En su nueva labor, fornido y negro, de tez ahora como compenetrada por las esencias de la brea, trabaja lo mismo que un titán durante todo el día. Músculo del pueblo, el asfaltador trabaja en grupos. Le vimos de niños y de grandes, construyendo aceras, yendo y viniendo, al hombro los barriles de alquitrán cocido, enarenado, aplanando, en labor ardua y sin descanso. Mucho de la

historia social de nuestro pueblo enmaraña su verdad profundamente angustiosa en la vida de los trabajadores del alquitrán, del asfalto. De niños, acaso, presenciáramos esa historia en la realidad misma; pero es posible que no la hayamos comprendido. Alguna vez, de madrugada, yendo al establo vecino, y mientras sus compañeros se desperezaban junto al fondo del alquitrán, vimos el pie de un asfaltador todavía dormido, sobresaliendo de bajo unos tablajes un poco alzados; pie rudo, andariego, de gruesos y deformes dedos, escasamente calzado de ojota. Pie con historia, pie conocedor de todos los caminos de la patria, pie de roto aventurero y caminador que no utiliza ferrocarriles, porque la planta es firme y robusta, curtida e incansable. No por casualidad un novelista chileno dijo: "Chile es un largo caminar por los cerros". Larga tierra de cerros y de llanos, aunque el pie vaya por éstos, la visión y el espíritu de nuestros hombres se aventura por las crestas de las montañas, bajo todos los climas.

Mas, en la paz de los solares, seca, enervante, mientras el sol cabecea como un macho cabrío, mientras zumban las langostas hiriendo la piel del aire, los chilenos, del norte o del sur, pueden convertirse en areneros. Ni un alma fuera de los hombres en trabajo bregador y permanente. La mañana pudo haberlos encontrado allí, dicharacheros, animosos ante la tarea endemoniada. Llegaron con sus herramientas y menestras, las barretas y las palas, las rejillas, los tarros para el agua y la "choca". La "choca" es el café del trabajador popular, del peón, del obrero callejero. Entre sus herramientas, salta siempre a la vista el tarro "choquero", ahumado, pero noble de cordialidad, cuando contiene el líquido reconfortante, que se toma en las amanecidas y en los atardeceres.

Pero he aquí que otro chileno humilde salta a la vista. Es otro andariego pobre, pero al que la vida no derrotará sino en la muerte misma. Ejercitando en todas las labores, la vejez lo encuentra por las calles suburbanas, en las mismas calles de los asfaltadores y areneros, ofreciendo su labor. Es el hojalatero. Estampa popular auténtica e irremplazable, el hojalatero anima la visión con su presencia humilde, barbuda, haraposa. Es el servidor trasahumante de los barrios pobres. A veces cojea un poco, porque cuando estuvo en los aserraderos del sur, algún tronco le malogró los huesos, o porque cuando estuvo en la pampa salitrera, alguna costra de caliche le desgarró la carne. Usa un sombrero deforme, viejo, hundido hasta las orejas y nunca falta en sus labios la colilla de papel de trigo. Está gibado, por el peso de los años. Y camina, rengueando, a la espalda la caja con las herramientas, colgante de la diestra el hornillo humeante. Su pregón es personal y propio, delgado

y lánguido. El aire lo toma y es como si lo agitara en un vaivén prolongado que lo conduce a las distancias. El hojalatero recorre las calles, entra a los conventillos y cités, anunciándose con el poema roncamiente melodioso de su voz gastada. Su oferta nos recuerda aquel otro pregón chileno, el pregón del vendedor nocturno, y entonces nos preguntamos qué pasión amarga, qué retorcido dolor, qué angustia crispada, qué ilimitada melancolía, qué todo aquello propio de las almas viejas contiene el pregón del vendedor nocturno.

Canto con olor a sur y a campo nutrido de las palabras: piñones, camotes, tortillas, se extiende bajo las sombras. Arrecia a veces la lluvia sobre el suburbio, entre las hilazas violentas de las aguas, y entre los resquicios del ventarrón iracundo se extiende el grito como una culebra recién azotada. En el hogar, humilde casa, junto al brasero, la abuela cuenta alguna historia de brujas, y los chicos se estremecen. El agua, entretanto, empapa las ropas del buen vendedor de la noche, garrapatea en los vidrios del farolillo, como cristalina araña. Trasciende el canasto un aroma sabroso a pulpa harinosa y dulce.

Y si el grito del hojalatero es un fragmento de iluminada vida, un poco de oscura colonia se reedita en el pregón del vendedor nocturno. El tiempo de los relojes humanos que vagaban como almas en pena por las calles del sombrío pasado, lanzando sus mondos gritos anunciadores de las horas, se revive en los gritos del hombre del farolillo y del fragante canasto. Pero parece ser también que en el grito, la tradición y las luchas de una raza clamaran por anhelos extraterrenos.

Sería necesario dar forma íntegra al sentido social que guarda en sí el grito de los vendedores callejeros de Chile. ¡Que la intuición no nos engañe! Pero hay en esos pregones un germen de poesía poderosa. Como en los cacharritos de greda de Quinchamalí, como en los tejidos de Chiloé, como en toda manifestación de arte popular y primitivo, el pregón es una creación rotunda, una expresión categórica dentro de la simpleza, del espíritu colectivo en trance de realizaciones dotadas de espíritu. No se explica de otro modo la influencia profundamente vigorosa que tiene en las almas del suburbio.

Y bien, aunque pareciera estar de más el delineamiento objetivo de ciertos tipos populares y la referencia a asuntos también naturales al pueblo chileno, hay que reconocer cómo el estado espiritual de Chile es consecuencia de esos ciertos tipos y de esos asuntos. Exactamente por aparecer como comunes y vulgares, no se atiende a tales figuras y asuntos. Mas, nada se conocerá de un pueblo sin ir a lo puramente popular, en su expresión más simple. Ahora, exactamente, cuando en los lances políticos se insiste en presentar al

pueblo como motor descartado en su posición colectiva, es menester mirar con mayor fervor a la vida del pueblo para deducir la verdad de Chile y las posibilidades que se asientan en el pasado de este pueblo. La vida sin fatigas que hemos estado obligados a desplegar, nos reclama una visión conjunta de lo que pertenece al acervo de los valores populares. Quienes no tengan voluntad para mirar al pueblo chileno en sus gestos más simples, en sus actitudes menos trascendentes, en sus mínimas y muchas veces tiernas costumbres, en sus hábitos piadosos y en su tradicional bondad y generosidad, no podrán nunca conocerlo. Miremos, por ejemplo, a una viejecita que, agobiada por los años de sacrificio junto a la artesa de lavado, gibada, torpe de andar, cubierta con un añoso manto oscuro, se encamina hacia la parroquia cercana. Prototipo de la mujer heroica del pueblo, ella concreta toda una verdad histórica y humana con respecto a nuestra existencia. En ella pueden sintetizarse las virtudes todas de nuestra nacionalidad. Sin embargo, simple, humilde y anónima, camina hacia la iglesia a orar, piadosamente por los suyos. A nosotros nos parece conocerla. Suponemos su historia. Adivinamos la leyenda de su existencia compuesta por la adversidad, la tragedia, la ternura, la fe... Podría hacerse una novela con su simple vida. Su vida es una arcilla robusta y emocional, luminosa y dulce, apta para que el artista elabore en su espíritu una creación de caracteres recios y bien definidos. Una arcilla con la cual podría conformarse el rostro entero de Chile, tan caprichoso a lo largo de todo su extenso territorio.

Hábitos y cosas dan pauta para serios estudios tendientes a lograr la interpretación de un pueblo. Lo humano desplazándose en los planos aparentemente más intrascendentes, resulta a veces lo más trascendente y significativo. Podríamos hablar aquí del cargador de los muelles, de los labriegos, los camineros, los carrilanos, de la trilla, del rodeo, de los arrieros, de la chicha con harina, del mote con huesillos, de los cateadores, de los ovejeros de Magallanes, de tanta cosa simple y cordial. Pero, atendamos, más bien y, por ejemplo, a las "animitas" que se levantan como pequeños templos a la vera de cualesquiera de todos los caminos de Chile. Ellas son algo más que simples casetas de hojalata y piedras, flores naturales o de papel, cruces y velas. A la vera de las rutas carreteras o férreas, animadas por el fervor de las mujeres de los campos, de los desiertos, a la salida de los pequeños pueblos o en los extramuros de las grandes ciudades, parecen guardar el latido de todas las almas que les han dispensado su cuidado. Las flores secas, las coronas de papel descolorido, las velas chorreantes palpitan como en una especie de agostamiento doloroso y místico. El simple objeto, el vulgar ele-

mento, las pequeñas cosas que el ojo profano no ve o las observa con malicia, pierden aquí su humildad material para trocarse, acaso, en cosas vivientes y emocionadas.

Junto a un camino solitario donde parece que, por años, no ha transitado un alma, a la vera de una ruta calcinada, achicharrada por el sol del estío y de donde hasta las lagartijas parecen haber huido, hay la caseta de una animita. Existe allí desde hace largo tiempo y señala exactamente el lugar donde falleció, de una u otra manera, un rústico hombre chileno. La soledad vibra en el lugar. ¿En qué hora invisible, en qué instante de tiernas luces, en qué encrucijada milagrosa de segundos, el sésamo ábrete de la piedad arrebató sus dominios a la soledad para venir aquí, a la caseta de la animita, a prender unas velas, a rezar una oración y a rogar por la salud de un enfermo rural? El camino no acusa huellas. Pero es cierto que alguien vino desde lejos a depositar aquí unas velas, unas flores y unas plegarias. Aún hay algo como fluctuación de voces en el aire caldeado. Una como humedad de alma humana que intentara refrescar la atmósfera. Una como sensación de evaporadas lágrimas. Los sentimientos de quien vino es como si hubiesen quedado prendidos al lugar en donde encontró el fin de sus días un rústico labriego chileno. Y son estos sentimientos, acaso, los que insuflan vida a lo que es muerte...

Aquí hay una virtud en marcha. Virtud simple, pero que es verdad, que es poder cierto, que es ternura y fervor humano, que es deseo de permanencia en la vida, de continuidad, de prolongación, de futuro.

Todas estas cosas quedan fuera de los programas turísticos. Se pierden en proyecciones que nada tienen que ver con una intención de conocer y entender a un pueblo.

Chile es rico en materiales de observación y análisis que permitan sorprenderle en toda su musculosa desnudez espiritual. Nuestras palabras no pretenden más que hacer suponer este espíritu. Nos hemos referido a aspectos simplísimos de nuestra vida popular que pudieran ser pintorescos, pero nunca dejarán de ser íntimamente humanos. Es importante en la vida de los pueblos el conocimiento de sus más significativas fechas históricas, el modo cómo se ganó una batalla por su libertad, los hechos que dieron como consecuencia éste o aquel acontecimiento político, los perfiles grandiosos de algún prócer.

Mas bajo todo esto se mueven y se agigantan otras cosas, a cuyo conocimiento huimos: lo que puede ser base más seria de hermandad, de fraternidad, de comprensión.

No hay pueblo que, al mismo ritmo de sus luchas públicas, no se encuentre librando una lucha íntima. Esta lucha se encuentra en las costumbres y en la simpleza de la existencia popular. Simpleza que deriva en grandes gestas, como la gesta del salitre en Chile, o del carbón, o del cobre, simpleza en que se recluyen la verdad, la esperanza, los bríos y la bizarría de una nacionalidad.

Comprendamos al pueblo, y habremos comprendido una nacionalidad. Los acontecimientos pasan. El pueblo y su conducta, por muy anónima que ella sea, abren el paso a lo eterno.

Chile se construye sobre el alma misma del pueblo y sus detallamientos más simples, pero más respetables. De aquí nacen sus empresas colectivas, siempre en brega, en medio de una soledad territorial ajena a influencias espirituales.

Y de aquí emana su cultura, sus inquietudes de nacionalidad tierna y soberbia, a la vez, su desprendimiento, su generosidad siempre constatable.

Y para terminar... Teníamos entre manos viejos apuntes que nos habrían servido para dar gran cuerpo temporal a lo dicho... Cuán saludable habría sido hablar, como lo ha hecho Manuel Rojas con sus asombrosos personajes, el consejero sempiterno de Pellín Queltehue, por ejemplo, de Crispulo Pérez, el desvalijador de lanchas, de Punta Arenas, de don Froilán Geldez, el pionero de Futaleufú y de multitud de seres con nombre y sin nombre, de cosas con apelativo y sin apelativo, con quienes hemos contraído amistad profunda a través de nuestros vagabundajes, amistad de manos, de ojos, de miradas, de ternura; amistad toda ella confundida con la verdad asombrosa de nuestra tierra y de nuestras gentes...

Será para otra vez, como nos dijo una muchacha sorprendente de la ciudad de Chile Chico, en los momentos mismos en que subíamos al avión que nos conduciría a Santiago.

ENRIQUE LAFOURCADE

LA DOCTRINA DEL OBJETO ESTETICO

I. La creación artística no es un azar.

LA CREACIÓN, dentro del dominio del arte, no puede ser un simple azar, un acto mágico puro, una promoción nueva, inasible. Debe estar presidida por una voluntad formal, por un cierto oficio y control sobre lo creado,

El artista se propone una finalidad más o menos precisa: "hacer surgir el objeto estético", es decir, transformar su experiencia originaria en una estructura de formas y materias, signos y colores, que tengan un determinado valor estético.

Cuando un escritor dice, en acto soberano de conciencia: "escribiré un cuento", puede perfectamente proponerse, y en el hecho se lo plantea y resuelve, no solamente la trama, el relato, la acción de su historia, con los correspondientes enlaces, su desenlace, su mayor o menor proximidad con lo real o imaginario, no tan sólo estas estructuras expresivas. El escritor debe calcular, medir efectos en el lector. Dirigirlo, en una palabra. Si su cuento ha sido escrito para ser leído, debe tratar al crearlo, de convencer al lector, de aproximarlo, de establecer la coincidencia de vida, de visión humana, entre su lector y él. En otras palabras, el gran escritor, el gran artista, no deja posibilidad de "creación" por parte del lector, del auditor. El que *comunica debe impedir que el comunicado invente nada*.

Es evidente que este control sólo puede establecerse dentro de ciertos e imprecisos límites. En el caso del cuentista, volviendo a nuestro ejemplo, el artista ha de conminar al lector, en su relato, en el desarrollo de su "objeto estético", mediante mandatos tácitos, adecuadamente solapados, a obedecerlo: "¡Aquí, piensa! ¡Allí, ríete! ¡Acá, ten un instante de espléndido deslumbramiento poético! ¡Allá, donde concluye el cuento, sorpréndete!"

Un buen objeto estético, en su plenitud de concepción creadora, ha de contener, de modo necesario, estas órdenes. Es tal objeto bello, justamente, por venir cargado de solicitaciones, electrizado de la experiencia del que lo concibe.

II. ¿Qué es el objeto estético?

Evidentemente, cierto *resultado* visible, audible, abierto a los sentidos, a la percepción en todas sus manifestaciones, al que se llega *por gradual y progresivo ensayo de materiales de expresión*.

Se destierra, así, de modo total, la creación transida, el acto de concebimiento espectacular, instantáneo, el dictado celeste, los relámpagos elíseos, el encandilamiento divino. A menudo suele oírse de un escritor decir que su obra no le pertenece, que llegó de algún lugar remoto, de golpe, foránea, y que no tuvo otra alternativa que escribirla. De algún lugar remoto, ¿de dónde? ¿Y por qué, precisamente a él, a un escritor? ¿Por qué un gran poema no llega "de ese remoto depósito celeste" al espíritu de un dentista, y sí, precisamente, al de un poeta?

Pensemos en Rainer María Rilke y sus últimas Elegías de Duino. El aseguró que la conciencia estuvo ajena, que advinieron hechas, de modo secreto, como por donaire.

Sin embargo, si revisamos la obra del poeta, advertiremos como característica permanente su propósito de estilo, su angustia formal, su voluntad sostenida de *crear* dentro de ciertas leyes. Sin duda el artista no fabrica un "objeto estético" del mismo modo que un zapatero un par de zapatos. Accedo a creer que intervienen en su concebimiento, imponderables de muchos órdenes. Cualquier zapatero, que sepa su oficio, puede hacer un par de zapatos. No cualquier escritor, que sepa su oficio, puede producir un cuento-objeto estético, es decir, una obra bella. ¿Dónde reside la diferencia?

Podría estar en cierta capacidad de interpretación y recreamiento, que el artista tiene, de las leyes, de la legislación del fenómeno estético. No las acata de modo total. Las redescubre, las modifica. Dentro de una estructura cerrada —pienso en órdenes como sustantivos, adjetivos, verbos, metáforas, convenciones formales, tipográficas series de sonidos, secciones, áureas, perspectivas, trabajo de materia, jerarquía cromática, etc.— él logra una capacidad de rebeldía, de revuelta, que constituye lo insólito de su comunicación, ¿por qué un buen gramático no es capaz de hacer el mejor poema posible? Porque falta en él, acaso, la fuerza, la potencia, de una o más experiencias originarias, de enfrentamientos insólitos con la realidad profunda del mundo y el hombre —se ha dicho que la mirada del artista, sus sentidos, su conciencia, tienen un trágico y tenso signo, excitadas al límite— que lo incitan, dentro del orden, a la libertad.

III. *Objeto estético, expresión de singularidad.*

La fabricación "industrial" de objetos estéticos tiene obstáculos insuperables. Veámoslos:

Este "resultado" que alcanza el artista, corresponde, en su instancia generatriz más honda, a una o varias experiencias de naturaleza intransferible, que logran su representación en la obra de arte. De allí que el artista nos esté entregando, junto con su creación, cierta mirada particular del mundo y del hombre, una calidad de perspectiva, de valoración, que no es la usual. Una voluntad de formas nuevas.

La aparición de este concepto "forma", nos sitúa, de inmediato, en la órbita justa por la cual se mueve, de modo perfecto, la obra de arte. Puesto

que ella no es, bien vista, sino eso, cierta estructura de formas, anejas a expresiones.

Herbert Read define el arte como "un ensayo creador de formas agradables". Añade, luego, que los elementos de forma son universales mientras que los elementos de expresión son temporales.

La expresión, lo que en verdad deseó decir el artista, es algo perfectamente oscuro, vago. Acaso no hay tal expresión. Quizá si el problema de las irradiaciones del objeto estético sea mucho más simple, una pura sociedad de elementos formales regidas por una implacable lucidez en la elección y selección de los materiales expresivos.

Un cuadro de Piero della Francesca, el Niño Jesús de Desiderio da Settignano, un preludio del Clavecín Bien Temperado, un Cuarteto de Beethoven, tienen su perennidad estética en la *calidad de su ordenamiento formal*.

¿De qué naturaleza es este ordenamiento? ¿A qué leyes corresponde?

Hay, sin duda, en todo orden de formas, una estricta determinación histórica. Las formas tienen vida histórica —dice Henry Focillon—, van en gradual enriquecimiento, desde la abstracción más pura hasta el delirante barroco. El artista es, en primer término, ser histórico, sujeto, quiéralo o no, a su circunstancia temporal y cultural. Operará dentro de esta situación vital en que vive. Su ordenamiento tomará las estructuras que la tradición le entrega, naturalmente, a la vez que procurará instaurar nuevas formas, fundar otras leyes. Si su experiencia es viva e insólita —como debe serla la de todo creador— buscará una forma que equivalga en *novedad*, en *distinción*, a esa experiencia. Conformará su testimonio.

De allí que, aun cuando se sepa cabalmente cómo se puede hacer una obra de arte, su promoción, con toda la voluntariedad que ella supone e implica, dependa, en un grado que procuraremos precisar más adelante, de capacidades singulares para ver, para sentir, para entender, para experimentar de nuevo, mundo y hombre.

IV. El artista, un vidente.

Rimbaud pedía al creador que se hiciera vidente. La idea de una intervención sobrenatural en la explicación primera de la creación estética ha sido saboreada por numerosos artistas. En la imposibilidad de "explicar" sus procesos de engendramiento, saltan por estos atajos. Hablan de "emoción", cuando deberían decir "idea". De "sentimiento", en lugar de "concepto". De "factores imponderables", en vez de "valores". El mundo de la

magia es inasible, carece de entrada y salida. Gran tentación para "explicar sin explicar".

"La emoción —dice Spinoza (Ética, V parte, proposición III), deja de serlo tan pronto nos formamos de ella una idea clara y precisa". El *arte emocionado* debe transformarse en *arte eidético*, en intimidad con la conciencia, en cordial comercio con las más potentes capacidades de intelección de la creatura humana.

Hacerse vidente, para el artista, es justamente eso: purificar su inteligencia, sus instrumentales discriminatorios, sus poderes de elección. Ve y pre-vee, quién "conoce" la realidad, más que en términos de intuiciones, pre-sentimientos y nebulosas experiencias, en tanto categorías, conceptos, ideas, formas de conciencia inequívocas.

Oigamos a Vicente Huidobro cuando afirma: "el azar es bueno cuando los dados marcan cinco ases o por lo menos cuatro reinas. Fuera de este caso, debe ser excluido".

"Nada de poemas tirados a la suerte; sobre la mesa del poeta no hay ningún tapete verde". Más adelante, agrega: "El poeta no debe ser un instrumento de la naturaleza, sino que debe hacer de la naturaleza su instrumento" (Manifestes).

Indudablemente, Huidobro y su "creacionismo" se planteó y realizó con cierta felicidad, la doctrina del "objeto estético", llegando a algunas sutiles formulaciones. Para él la poesía debía ser creada, parte a parte, pieza por pieza. Recordemos su ejemplificación sobre el artista, creador absoluto. Aquello del anciano aymará que dice: "El poeta es un Dios; no cantes la lluvia, poeta, haz llover".

V. El artista y la razón pura.

El mundo del filósofo, el del científico y el del artista, se encuentran más próximos entre sí de lo que comúnmente se piensa. Hay diferencias substanciales en sus procedimientos indagatorios, en sus técnicas, pero todos trabajan con un elemento común, con cierta voluntad de intelección, buscando explicaciones, respuestas, explicaciones y respuestas que deben ser dadas dentro de un orden racional por la inteligencia, por esa compleja y dinámica estructura que permite comprender. Si, por una parte, *Einstein* establecía determinadas leyes del mundo físico, por la otra, su contemporáneo *Valéry* pesquisaba en las arenas movedizas de la experiencia de la muerte, de la divinidad, del tiempo. Fabricaba "objetos estéticos", des-

tinados a encender las obscuridades, a transformar la norma establecida, a dejar sin vigencia el error. El artista, de modo menos explícito que el científico, busca también una suerte de comprobación, valores que le permitan entender el mundo y situar dentro de éste su experiencia. *Il faut tendre vivre*, exclama el poeta, en la última estrofa de "*Le Cimetière Marin*". Pero vivir en mediodía de intelección, en deslumbramiento frío.

El gran artista llega siempre a una intimidad con verdades fundamentales. *Schopenhauer* afirmó alguna vez que todas las artes aspiraban a la condición de la música. Es decir, al orden racional, a la estructura. Nada más orgánico que la música, un organismo en el cual cada elemento está jerarquizado, ostentando un grado absoluto, una posición inmodificable. La música, pura y simple manifestación del arte racional, abstracta, sin referencias reales, es el más alto ejemplo de este anhelo de verdad que aspira a satisfacer todo objeto estético. Pensemos que aun los grandes desenfrenos, las revoluciones formales dentro del terreno musical, no son sino otros tantos órdenes nuevos. Que el propio dodecafonismo no hizo más que reemplazar la serie de sonidos tradicionales, por series funcionales, creadas por el artista, a las cuales debe obedecer ciegamente. "El arte —dice *Herbert Read*— es un escape del caos. Es un movimiento ordenado de cantidades. Es masa restringida en medidas. Es la indeterminación de la materia buscando el ritmo de la vida".

VI. La doctrina del objeto estético. La poesía y la literatura.

Los problemas que debe resolver el músico, problemas formales, tienen equivalencia —salvando la distancia que surge de la diversidad de lenguajes expresivos utilizados por una y otra disciplina— con la problemática literaria y poética.

Y si la música es la más abstracta de las artes, la literatura y la poesía son las más concretas. Sus lenguajes pertenecen al lenguaje común. Su material de trabajo no es serie de signos o formas, o colores, independientes, con autonomía, especializados, destinados a servir fines específicos. El lenguaje literario es la "voz" del hombre enfrentado al acto de existir, de convivir con sus semejantes.

La inmediata limitación que se desprende de esta circunstancia es, por oposición a música, escultura, pintura, que constituyen expresiones amplísimas, internacionales, la sujeción al idioma empleado, cierto confinamiento en su comunicación estética, a la serie de signos y a los significa-

dos concretos que en literatura y poesía se desarrollan. Poesía y literatura, en general, se encuentran en función de la serie expresiva utilizada. Atendida la diversidad de lenguas, de idiomas, el campo de la comunicación de estas disciplinas se encuentra naturalmente limitado.

Más claro. ¿Por qué una poesía no puede traducirse sin perder su potencia expresiva? ¿De qué materia tan frágil está hecho este objeto estético? Pensemos en un poema de Baudelaire, en unos versos a la luna, a los lótos, de *Li-Tai-Po*. Si ellos dicen verdad, esta verdad mal puede ser semántica, mal puede tener como condición, estar condicionada al idioma que utiliza para expresarse.

Sin embargo, el tipo de verdad que entrega la obra artística es de sutil percepción. En el caso de la poesía, intervienen de modo precioso el idioma, los sonidos, las palabras, sus resonancias. Todos estos elementos tan triviales a simple análisis, configuran el fenómeno poético.

El gran poeta encadena las imágenes, los desenfrenos, las torturas de la imaginación. Establece siempre un cuadro de posiciones estratégicas con sus materiales. "La poesía es un desafío a la razón", exclama Huidobro, el año 1921, en una conferencia leída en el Ateneo de Madrid. Ya a comienzos del siglo diecinueve *Schleiermacher* afirmaba que "la poesía no busca la verdad, o, más bien dicho, busca una verdad que no tiene nada de común con la verdad objetiva" (*Aestetik*, 55,61).

Sin embargo, una revisión cuidadosa de la historia del arte, nos lleva a pensar que el tipo de verdad, que el poder veritativo de la creación estética, es idéntico al de la científica, a la filosófica. Hay que convencerse que las verdades son comunes al hombre, y se irán haciendo cada vez menores, momento a momento más simples y perfectas, en tanto éste purifique la arena de sus clepsidras intelectuales y establezca el imperio de los valores de la razón.

Regresando al poeta, concibe su "objeto estético" al igual que un ajedrecista. La poesía, la gran poesía, es en todo semejante a un juego de ajedrez. El poeta pone sitio a cierta experiencia, a determinada verdad humana, son sus piezas —palabras, sonidos, voces— y basta que una de ellas altere su posición para que el sitio se suspenda, para que esta verdad inmóvil, ofrecida a la intelección, se escape.

Todo gran arte supone algo semejante. Cierta juego, un recreamiento, meditado, racional. La absoluta funcionalidad de los elementos que se utilizan. Su irreversibilidad, su intransferencia.

Frente a la literatura —cuento, novela, prosa en general— la doctrina del

objeto estético parece más confirmada. Cuento y novela suponen una estructura narrativa, cierta gradación en el relato. Este ordenamiento debe hacerse fríamente, pesando, ensayando, en procura de la "utilidad" de determinado elemento o situación, en desmedro de tal otro.

El azar no puede presidir una buena novela. Por razones físicas, las posibilidades de que ésta se le "revele" a un escritor, son aún más escasas. El "Ulises" no podría revelársele a nadie, sin aniquilarlo. Cuando *Joyce* lo "armó", en largas y pacientes jornadas de trabajo, en Pola, en Trieste, pesando, midiendo, cotejando, probando tal o cual efecto, concibiendo su "objeto" para que sirviera a ciertos fines, tenía cabal conciencia de que cumpliría su propósito creador mediante claros procedimientos técnicos, con la intervención de la voluntad de estilo y estructura, para reducir los materiales que le proporcionaba la imaginación y la experiencia, a formas acabadas.

Sin el conocimiento de una técnica expresiva, sin esa canónica formal, el "objeto estético" queda inconcluso, a medio hacer. No alcanza a despegar del suelo. Echa un humo engaño, sin poder ascensional alguno.

VII. Objeto estético y teatro.

Se ha dicho y repetido, con diversos fundamentos, que el teatro es el género expresivo máximo dentro de las disciplinas literarias y artísticas. Desde la tragedia griega, pasando por Wagner, gran impulsador de esta idea, hasta nuestros días, el género teatral ha sido desarrollado en multitud de direcciones, ora con predominio musical, ora con signo poético, tanto psicológico, realista, naturalista, cuanto folklórico, alegórico, policial, plástico, mímico, etc.

Represente o no la suma de distintas disciplinas, la complejidad de su estructura es bastante mayor que la morfología poética, o cuentística. El escritor de teatro ha de considerar muchedumbre de elementos, relaciones, grados y categorías.

En teatro, la necesidad de crear técnicamente se ejemplifica al máximo. La revelación prácticamente no puede actuar. Es aquí en este género donde un artista puede desplegar el máximo de sus potencias. Sus objetos estéticos ha de construirlos, de elaborarlos con todas las cautelas del oficio.

Dijimos —al iniciar estas notas— que es una misión del artista impedir que el que recibe su creación, invente nada. Hablamos de las posibilidades reales de que esto suceda. Nos referimos también a la libertad del espectador.

Un buen objeto estético será tal en cuanto reduzca al mínimo la libertad del espectador. Un pintor ha de calcular los menores efectos; sus llamadas cromáticas, sus incitaciones poéticas, deben subir a un nivel y calidad de comunicaciones tales, que sean signos puros, pintura significada, que impidan a la atenta imaginación y conciencia de quien los contemple, *ninguna otra libertad que la que el creador le otorgue*.

VIII. *Objeto estético y arte social.*

La expresión "arte social" suele producir espanto. Cada día menos. Estamos entendiendo —a través de distintos estudiosos que se han preocupado del problema— el justo alcance del concepto. Decir arte social es como decir lógica social. A nadie se le pasa por la cabeza que la lógica pueda servir a otro fin que el de establecer leyes y convenciones entre los hombres, para pensar, y entenderse. La singularidad del ser no está, por esto, afectada. Su libertad profunda yace intacta, si bien dentro de condiciones que no puede eludir.

La creación artística es, se hace, para los demás. Necesita ser entendida por ellos. Es, fundamentalmente, histórica. Dice J. P. Sartre: "Los autores también son históricos, y precisamente por esto algunos de ellos desean escaparse de la historia con un salto a la eternidad". Añade luego: "Escritura y lectura son las dos caras de un mismo hecho de historia, y la libertad a la que el escritor nos invita no es una pura conciencia abstracta de ser libre. Esa libertad no existe, si hablamos con propiedad. Hay que conquistarla en una situación histórica". Concluye expresando: "Así, todas las obras del espíritu contienen en sí mismas la imagen del lector a quien están destinadas".

IX. *Conclusiones.*

Toda esta serie de ideas que he expuesto —muchas de las cuales representan grandes reiteraciones— han de ser desarrolladas urgentemente, cada cierto tiempo. Buena oportunidad la de este "Encuentro de Escritores", para que ellos, a su vez, se encuentren, reconozcan los fundamentos en que están fundadas sus actuaciones: Nuestra literatura y poesía han sido, lamentablemente, expresiones estéticas irresponsables, inorgánicas. La nueva generación de escritores tiene el deber de lanzar un grito de alarma, de advertencia. ¡Hay que terminar con el arte intuitivo, ingenuo, brotado de

no se sabe dónde, para no se sabe quién! ¡Hay que concluir, igualmente, con el arte caótico, con los "objetos estéticos" a medio hacer, con el tar-tamudeo creador!

En esta época de cohetes, el artista ha de tener viva en su conciencia la plenitud de su misión formal. Armar sus "objetos estéticos", al igual que los científicos arman sus "Sputniks" interplanetarios, para fines semejantes.

Muchos y variados son los intentos que, día a día, se hacen para llegar a la luna.

Científicos y artistas anhelan remontarse en el espacio, están en jadeo, en arrebatado angustioso, por *ver*, por *enterarse*. En este vuelo arriesgan no volver jamás a la tierra.

Este vuelo hacia el entendimiento es el drama más hondo del auténtico creador.

CARLOS LEÓN

CONSIDERACIONES LITERARIAS

EN LA reminiscencia radica, a nuestro juicio, un matiz fundamental de casi toda concepción literaria.

Recordar, como quien conversa a media voz, un tiempo pretérito, pero tan presente, sin embargo, que no se resigna a desaparecer y regresa, pero reducido ya por la función selectiva de la conciencia a sus dimensiones esenciales.

Y los seres, acontecimientos y cosas que habían quedado como una ruina, como un desecho entre los días y los meses remotos se estructuran de nuevo, como los rompecabezas, adquieren una jerarquía y también un sentido.

Pero recordar no basta, es necesario también recrear, narrar, recurrir, en suma, a las palabras que son como una dimensión distinta de cosas y sucesos. Pues si al hombre de acción preocupa la existencia de las cosas y al investigador su esencia, el literato debe buscar además el lenguaje particular de cada uno.

Se trata de encerrar cada ser en un conjunto de palabras articuladas de tal manera que sólo convengan a ese ser, como la letra precisa, única que resuelve la ecuación algebraica, en una unidad perfecta.

Creemos pues, que los objetos, materia de este especial conocimiento, casi mágico, que es el conocimiento literario, tienen una sola y exclusiva ma-

nera de ser expresados; el que la descubre, escribe una obra valedera y auténtica.

¿Cómo encontrar la clave precisa, las palabras exactas, en suma, el idioma particular de cada cosa?

Se trata, a nuestro juicio, de practicar una síntesis que reduciendo el objeto a aquello, que le pertenece en forma intransferible e íntima, lo despoja de todo lo superfluo y también de todo lo necesario.

Desde otro punto de vista, creemos que la literatura debe bastarse a sí misma, es decir, que en ella deben intervenir elementos meramente literarios.

¿Podría acaso reprocharse a esta actitud falta de sensibilidad política o ética?

Creemos que no, pues si la obra es auténtica llevará en su seno todos aquellos elementos que le convengan, sean estos sociales, políticos, científicos o éticos, pero en una medida tal que no la transformen ni en un gemido, ni en una proclama, ni en un texto de psicología.

A la luz de estas ideas analizaremos, en forma muy personal y breve, algunos elementos del relato.

El tiempo

En otras épocas, el tiempo tenía un carácter calendario; estaba en la vida como las cosas y naturalmente las personas resultaban eternas.

Los personajes jóvenes estaban suspendidos como inmunizados contra este elemento de una naturaleza tan misteriosa y cuando transcurrían algunos años, sin transición psíquica alguna, por una cómoda convención envejecían bruscamente, como Rip Van Wincke, el personaje de la deliciosa fábula europea.

Pero el tiempo no está en la vida, como las cosas, constituye la esencia misteriosa en que nos hacemos y deshacemos; en suma, el tiempo es la vida misma y su percepción concreta, desgarrada y actual constituye una dimensión íntima y fatal de cada ser.

Este sentido dinámico del tiempo constituye, a nuestro juicio, una categoría importante en la creación literaria.

Los personajes

Frente a la tradicional caracterización de los personajes sobre la base de elementos pictóricos como la estatura, la corpulencia o el color de la tez

proponemos dos elementos distintos: el idioma y la sucesión. El primero porque como ya llevamos dicho, si la literatura se realiza con palabras, la manera más ortodoxa de caracterizar a los personajes debe ser el idioma que poseen.

En lo que respecta a la sucesión en el tiempo, consideramos que la vida nos ofrece una espontánea lección de realidad, que resultaría torpe desdénar.

En efecto, nuestros conocidos no se presentan definiéndose, sino que nos confieren imágenes aisladas, no siempre coincidentes, a veces contradictorias, de sus personalidades.

La suma y la constante de estas imágenes, nos otorga el conocimiento de alguien.

Creemos que el escritor para conferir cualidad y persistencia a sus personajes debe usar un método análogo.

Distancia entre el autor y la obra

Creemos que es indispensable establecer entre el sujeto y el objeto una distancia prudente y funcional.

Es decir, consideramos que jamás el escritor debe ceder a la tentación de incluirse en la obra en forma rudimentaria, de manera que entre ambos se forme una mezcla abigarrada y anárquica.

Creemos sí, que el escritor puede ser, más todavía, debe ser en forma expresa o tácita el personaje central de toda su creación. Empero, en cuanto personaje debe tratarse como tal, y por añadidura observarse como si fuera un extraño, sin ceder a la tentación de adornarse con otros atributos que no sean estrictamente literarios.

El amor

Esa convención denominada Amor y que designa tantas cosas diversas, debe constituir para el escritor una verdadera teoría del conocimiento.

Debe mostrarle el límite de sus posibilidades emocionales.

De ahí que sostengamos que el escritor sólo puede referirse al amor con propiedad, cuando ha olvidado con el corazón y recuerda sólo con la memoria.

La verdad

Las consideraciones que nos sugiere este término casi imposible, tienen un carácter personalísimo.

Consideramos que existe una urdimbre que sirve de sustento a todos los valores y ella no es otra que la verdad.

Empero, para el escritor no se trata de la verdad mecánica estadística y artificiosa, de cierta literatura del siglo pasado, sino de una verdad distinta, integral y trascendente, que inserte la experiencia con sus propias categorías en un esquema sinfónico y unitario.

HERBERT MÜLLER

LOS ESCRITORES JOVENES Y LOS PROBLEMAS SOCIALES

PRINCIPIO por confesar que el tema del presente trabajo me fue sugerido por el fastidio que me ha causado siempre el comprobar que, en nuestros ambientes literarios, se acepta y comprende por problemas sociales, únicamente aquellos que provienen de los conflictos que surgen de las diferencias de clase, fortuna, raza, ideas políticas, ideas religiosas, y por las situaciones biológicas hereditarias.

Esta estrechez de criterio, que fija límites tan reducidos a la combinación de dos palabras que tanto significan, ha provocado el que a nosotros, actualmente llamados "jóvenes escritores", se nos ataque, con frecuencia, por no mostrar preocupación alguna, en nuestras obras, por los mencionados problemas; ha provocado que se nos acuse de estar perdiendo el tiempo; de no cumplir con nuestra misión existencial.

(Se libran de estas críticas, desde luego, los dos o tres escritores que, por razones a o zeta, han continuado removiendo las cuestiones sociales a la manera... digamos: "ortodoxa").

Convencido de lo antojadizo de estos reparos, yo podría haberme encogido de hombros, podría haberme dicho: "¡Bah... están equivocados!" y haber seguido de largo, impertérrito, escribiendo; pero, al recibir la carta invitación de esta Universidad para participar en el Primer Encuentro de Escritores, me dije: "¡Bien!... creo que es la ocasión para decir algo sobre los mentados problemas sociales".

Yo entiendo, para comenzar, por problemas sociales, todas aquellas situaciones que crean dificultades a los seres humanos que viven en una colectividad y que comprometen sus buenas relaciones.

Yo no hago distinciones entre los problemas que afectan a muchos, a pocos o a un solo individuo.

Creo, con Jung, que cada hombre lleva consigo su historia toda y la historia de la humanidad.

Creo, por consiguiente, que todo lo que ocurre a cualquier ser humano pesa sobre el género humano en su totalidad. Luego, tiene justificación literaria y social.

Hasta ahora, a nadie se le ha ocurrido censurar a nuestros escritores de antaño. Hasta ahora, todos parecemos satisfechos de la labor que ellos cumplieron. Ellos reflejaron, en sus obras, la vida de los chilenos en el campo, en el mar, en las ciudades, desierto, bosques, cordillera, y, en resumen, la vida sub-sole y sub-terra de los habitantes de este país. Ellos reflejaron, también, las alternativas épicas de nuestra emancipación y de nuestra guerra con Bolivia y Perú. Ellos dejaron constancia de que los chilenos vestían así o así; de que bebían tales o cuales bebidas; de que se retiraban a dormir a un tiempo con las gallinas; de que se persignaban a cada paso; de que nuestras abuelas nos concebían ataviadas con gruesos camisones de dormir; de que había muchos hijos naturales... y de muchas otras cosas más, de tal manera que nosotros podemos tener una idea bastante clara de cómo eran los chilenos de aquel entonces.

Los escritores anteriores a nosotros describieron el paisaje, las costumbres, los dramas desencadenados por la chicha y el vino, los rodeos, los estragos de la tuberculosis, las casas de pensión, las casas de prostitución, la vida de cuartel y los horrores —aquí comenzó a hablarse de “problemas sociales”—, de las labores extractivas del salitre, cobre y carbón.

Ellos habrían cumplido con su misión. Nosotros no.

(Según la limitación conceptual impuesta a lo que por problemas sociales debería entenderse).

Pero... ¡metámonos en la boca del lobo!...

¿Tuvo problemas raciales Chile?... ¿Tuvo problemas religiosos?... ¿Tuvo —salvo la revolución del 91— problemas políticos sangrientos?... La verdad es que no los tuvo. Chile, según la estricta y estrecha concepción de problemas sociales, sólo tuvo problemas creados por las diferencias de fortuna, por las enfermedades venéreas, por el alcoholismo y por el trabajo.

¡Qué diferencia con otras de nuestras naciones hermanas!... ¡Qué diferencia con México, Cuba, Bolivia y Estados Unidos, por ejemplo!...

En esos países sí que los escritores no pueden permanecer impávidos ante los problemas sociales de grueso calibre. Allí sí que son necesarios los escritores que, atentos, escriban con vigor, con pasión, con colorido, con sangre, sobre lo que ocurre en las calles, en los ingenios, en las plantaciones, en las Universidades,

Aquí este tipo de escritores está perdido. Desde aquí no se pudo ni se podría hacer una honrada y vigorosa literatura revolucionaria.

Nuestro devenir cívico ha sido poco dramático. No dio pábulo, ni lo da, para una literatura de trascendente contenido social...según el concepto ortodoxo.

Como si fuera poco, ese espíritu cívico que nos evitó revoluciones, discriminaciones raciales, guerras y conflictos religiosos, nos encaminó hacia el progreso. Progreso que ha esfumado las diferencias de fortuna y de clase y va permitiendo la eliminación, casi total, de los problemas sanitarios endémicos y de los problemas del trabajo, a través de la penicilina, de la estreptomycinina y de la respetuosa discusión.

Aunque haya muchos interesados en ignorarlo —que son los mismos, oh, casualidad, que nos critican por ignorar los problemas sociales—, nuestro país ha resuelto sus asuntos vitales, o los está resolviendo, de una manera poco virulenta.

En cambio, hay otros problemas... pero dejémoslos para más adelante.

Existía, en el pasado, una gran diferencia entre los pobres y los ricos.

Los ricos eran muy ricos y los pobres eran muy pobres.

Los ricos gustaban de vivir en Europa, y los pobres trabajaban para que se dieran el gusto.

Los pobres producían dócilmente, sin crear dificultades, porque eran ignorantes y porque no se sentían indispensables, no tenían ninguna seguridad en el trabajo.

País colonial, el nuestro, se dedicaba, exclusivamente, a la extracción de sus riquezas en bruto, y lo que es muy importante, utilizaba para ello sistemas y herramientas rudimentarios.

No faltaba el bruto que manejara el chuzo, la barreta o la pala.

Los pobres lo sabían, y por eso no reclamaban.

Poca constancia quedó en nuestra literatura de estos hechos, porque, en el pasado, salvo Lastarria y José Joaquín Vallejo, todos nuestros escritores fueron aristócratas.

Pero, a partir de la Primera Guerra Mundial, para culminar con la Segunda y seguir hasta sabe dónde... Chile ha dado un salto económico muy grande.

Los ricos se vieron obligados a adoptar nuevos sistemas de explotación. Se vieron obligados a entregar a los pobres tractores, perforadoras eléctricas, tornos, camiones, grúas, betoneras y otras máquinas, otras herramientas de manejo complicado.

Razones geográficas y geológicas obligaron a Chile a industrializarse.

Los pobres debieron aprender a manejar las nuevas herramientas, debieron aprender nuevos sistemas de trabajo... los pobres se educaron, se hicieron técnicos, especialistas; se hicieron indispensables.

Los pobres comenzaron a vestir, a comer, a vivir mejor. Los pobres fueron elevando, prodigiosamente rápido, su nivel cultural, a costa de los ricos que debieron ceder y ceder en las exigencias; que debieron participar a sus trabajadores con tajadas más suculentas de sus entradas.

Los ricos cada vez fueron menos ricos. Los pobres, cada vez fueron menos pobres.

Esta evolución ha tenido y está teniendo lugar sin estridencias ni ex abruptos.

Lo que nos libera a nosotros, los jóvenes escritores, de prestarle atención absoluta, lo que nos permite a nosotros, los escritores jóvenes, volcarnos sobre otros aspectos problemáticos de nuestra vida en común; de nuestra SOCIEDAD.

Junto con acusársenos de ignorar los problemas sociales, se nos acusa de psicologistas; de escribir sobre problemas mentales, sobre problemas morales, de emplear un lenguaje o una forma difícil de comprender por el vulgo, en fin, de cultivar una exquisitez digerible sólo por élites de lectores.

En estos aspectos no caben las discusiones.

El tiempo juzgará.

Lo cierto es que desde hace muchos años no se había notado en los ambientes literarios chilenos un grupo más definido y menos polémico, entre sí, que el grupo acusado.

Se diría que todos los escritores jóvenes, pese a la diferencia de estilos, se hubieran puesto de acuerdo para escribir no sobre los mismos temas, pero sí, sobre los mismos problemas.

¿Puede suponerse que sea esto una casualidad, un capricho?

Me parece que no.

A nosotros, los escritores jóvenes, nos ha tocado en suerte presenciar, vivir, la irrupción de las ideas marxistas en nuestro mundo de claro corte burgués. Que no otra cosa es la nivelación de fortunas y de clases que observamos. A nosotros, los escritores jóvenes, nos ha tocado vivir la irrupción de costumbres, de filosofías absoluta y totalmente contradictorias a las que nuestros padres nos enseñaron con el ejemplo o con la teoría, en algunos casos.

Descendientes de gente pobre o descendientes de gente rica, nosotros hemos vivido la decadencia de una clase y la superación de otra, no sólo en el orden económico, sino en el orden cultural.

Los ricos se aburren, se abandonan, se entregan a la abulia, a la frivolidad. Los pobres, impulsados por los complejos aún latentes, tratan de abrirse paso para borrar las barreras sociales, de clase, que aún restan.

Aquí, sí, hemos tenido una revolución. Hemos tenido una revolución en las relaciones humanas.

Los chilenos vivíamos muy formalmente, a la española. Que no en balde fueron los españoles quienes le dieron forma al país. Nosotros teníamos una conducta social que buscaba la decencia, la respetabilidad, y la veíamos unida a las prácticas religiosas. Ser decente significaba ir a misa todos los domingos, emprender novenas cada nueve días, comulgar los primeros viernes, ser casado una sola vez; usar vestidos recatados, y no ser sorprendidos en adulterio (las mujeres, al menos). Nosotros teníamos una idea de la mujer, un ideal, que le exigía ser herméticamente virgen, antes del matrimonio y fiel después. El hombre, por lo menos en su hogar, debía merecer y merecía la obediencia de su esposa, por la razón o la fuerza.

¡Guay de quien se apartara de dichas prácticas!: era indecente, era reprobado, puesto al margen de la vida en común.

La embestida de las nuevas ideas, marxistas y no marxistas, a través de la literatura, del cine y de la radio, nos mostró mundos en los cuales la gente podía casarse y descasarse cuantas veces quisiera, sin perder ni un ápice de su prestigio personal, sin que Dios estirara la mano, a la tierra, para castigar a los culpables.

El advenimiento del laicismo provocó una debacle moral, una verdadera revolución de costumbres... sociales.

(Muy distinto es el comportamiento de una sociedad que tiene en la mente la posibilidad de otra vida, al de una sociedad que cree que sólo hay una vida y que hay que vivirla lo más intensamente que se puede).

¿Problemas sociales que han surgido?...

Desde luego, la introducción de la maquinaria en la explotación y manufactura de las riquezas; la industrialización y la necesidad de emplear a la mujer en determinado tipo de trabajos oficinescos, dio a la mujer la posibilidad de gozar de independencia económica, que de inmediato extendió a lo sexual.

La relación entre los dos sexos se plagó de desconfianzas; incluso, a consecuencia de esta última, provocó el recrudecimiento de la homosexualidad.

El perdido privilegio de ser el proveedor del sustento, redujo la autoridad del hombre. Este se debilitó frente a la mujer.

El matrimonio, institución básica de toda sociedad, marxista, laicista, o lo

que sea, ha caído en el más absoluto descrédito, corrompido por la facilidad del divorcio y las consecuencias de esta facilidad —a saber, la ligereza en la elección, la falta de constancia en mantenerla—, hasta pasar a ser un tan exquisito tráfico de egoísmo, que ya no ofrece ni siquiera un modelo fantasmal de lo que fueron en un tiempo, que parece remoto, las relaciones entre el hombre y la mujer.

El chileno se acostumbró a acallar su conciencia, de rango español, de formación católico-formalista, para soportar nuevas costumbres y practicarlas... pero soporta, ahora, los complejos de culpa.

Las nuevas ideas, las nuevas costumbres, prendieron fuego a la sensualidad, y la sensualidad se extendió a los negocios, a la política, a todos los ambientes, disfrazada, a medias, de venalidad.

El chileno vive, hoy, para el goce inmediato, muy inmediato.

El hombre de hoy busca, angustiado, inseguro por sus problemas morales, por sus problemas afectivos con la mujer, a la que desea pero no admira, a la que ama, pero teme, sólo un lugar en este mundo, una insignia en el ojal.

Busca ser alguien, busca saber quién es y cómo es, busca saber a qué tiene derecho, busca saber, incluso, en qué tumba lo van a enterrar. En vano busca los placeres colectivos; en vano se hace socio de instituciones; sus problemas de individuo pronto lo absorben, lo inutilizan.

Entonces, se torna infantil: perdida la fuerza, pierde la razón.

La mujer chilena busca a un hombre que respetar. Busca a un hombre que le sea superior. Busca a un héroe que le indique la senda; un héroe por quien valga la pena retornar a la docilidad anterior, a lo superior, a lo espiritual.

No lo encuentra. Lo busca incansablemente y no lo encuentra. Entonces, ...desengañada, se deja llevar.

¿Problemas sociales?...

Los jóvenes escritores los están reflejando en sus obras, no quepa duda, lo quieran o no lo quieran.

Es hora ya, pienso yo, que los reticentes amplíen el concepto que pone límites tan estrechos a una significación tan amplia, como la que tienen estas dos palabras: problemas sociales.

VOLODIA TEITELBOIM

LA GENERACION DEL 38 EN BUSCA DE LA REALIDAD CHILENA

A PROPÓSITO del tema discutido en la primera sesión de este Encuentro, quiero recordar que cuando muchachos creíamos que la guerrilla o querella entre las generaciones de escritores era, en verdad, más importante que la guerra mundial; el gran motor de la historia y la revolución literarias. Ahora sabemos que se trata de una idea hipertrofiada. El proceso de las letras se mueve en esencia gracias a fuerzas menos estridentes, más complejas y hondas, cuyas raíces, plantadas en el fondo del hombre, del pueblo, del mundo, no se confinan a lo puramente estético.

Con todo, nadie puede negar que en cada nueva hornada surgen, como agentes provocadores de un progreso indispensable, los escritores incendiarios o con instintos parricidas, ansiosos de quemar o derribar todas las estatuas, de abrir juicio criminal contra los consagrados y proclamar que la verdadera poesía nace con ellos, los jóvenes iconoclastas. Sin embargo, arrastrados pronto por un sentimiento que junto al rechazo experimenta la atracción, recogen con una oreja el llamado del porvenir y con la otra, aunque con ademán de disimulo, la voz del pasado, sin poder escapar a la tentación de reclutar precursores y descubrir maestros entre los autores maduros.

Porque es inevitable que aun los más iracundos blasfemos del pasado no saqueen en ciertos momentos algunas tumbas. Se sabe que ningún escritor se forma en el vacío ni nace por generación espontánea. Así como la tierra se nutre en buena porción de los muertos, los jóvenes escritores deben a sus colegas viejos más de la mitad de lo que son, y sobre todo de lo que serán, si es que algún día llegan a ser...

Por otra parte, ¿qué generación toca una nota única? Como hija del tiempo y de la vida, produce en sí diversos tipos y abruptas contradicciones. Alguna tendencia puede en una hora dar el diapasón; pero dentro de sus abigarradas filas siempre subsisten, aunque sea librando una acción de retaguardia, abanderados momentáneamente en retirada de un espíritu minoritario, que encienden de tiempo en tiempo la polémica literaria y estropean la unidad del coro.

Cada generación al comenzar se concibe como el relevo de poetas que hará por fin justicia a los escritores de todos los tiempos venideros, porque

ella se siente eternamente joven. Su sueño apenas durará una noche, hasta que el canto del gallo de una nueva generación la niegue tres o cien veces, le grite "viejos", a los cuarenta años, para ser reivindicados los más grandes, los verdaderos sobrevivientes (pues hay escritores, como dice Gil Blas, que sólo engañan a su generación) con las luces de pasado mañana.

Empleo, por lo tanto, la palabra "generación" en nuestro caso sin el entusiasmo de antaño, con todas las reservas y resguardos, como un término aproximativo y convencional.

Ricardo Latcham llama a la que pertenecemos "generación de 1940", aplicándole el óleo y la crisma de la cifra redonda. Preferimos el bautismo a la sombra de un acontecimiento histórico que claramente la sitúa y asocie al sentido substancial de los días en que le correspondió hacer sus primeras armas, bajo cuyo signo directo o indirecto publicó sus libros de estreno, escribió los adolescentes versos de la iniciación, firmó los manifiestos inaugurales de la nueva "arte poética", promovió juveniles escándalos y extravagantes batallas de Hernani, tomó contacto hablado, gritado o escrito con los problemas del país y de su tiempo.

La generación española del 98, numerada y sacudida por la derrota en la guerra de Cuba, es un ejemplo clásico de este criterio. Todavía se discute la validez del nombre, pero aunque el cascarrabias de Pío Baroja la llame "generación de 1870" el mundo la sigue conociendo como la del 98.

Sería tal vez más significativo y ubicador denominar a la nuestra *generación de 1938, o del 38* a secas. La mayoría de los componentes frisaba entonces los veinte años y se precipitó a la vida civil y literaria, bajo el torbellino sonoro del Frente Popular. Su victoria fue el hecho distintivo de la época, a tal punto que, con el lenguaje característico de nuestra euforia, nos complacíamos en decir que ese año, como en el Valmy de Goethe, "comenzaba una nueva era". Chile ya no sería más objeto, sino sujeto de la historia. Los aprendices de escritores pusimos algo de nuestra alma en esa lucha y nos sentimos parte del pueblo. Nos impulsaba un ansia apasionada y vaga de cambiar la vida nacional, de dar al obrero y al campesino y también al escritor y artista un sitio de dignidad bajo el sol, de crear una nueva atmósfera donde la poesía ocupara una silla dorada en el proscenio. Queríamos imponer escalas de valores en que la inteligencia, el espíritu de sacrificio por la belleza, el pueblo y el país desplazaran el gobierno podrido de los opulentos, espiritualmente exhausto, inculto, mediocre y vacío.

Fueron sueños dichos en voz alta. Está acallado ya su bullicio aturdidor.

Muchas de las flores de ese año de primavera quedaron enterradas en el tiempo antes de que alcanzaran a dar fruto. Si hoy evocamos esas imágenes de hace veinte años, no lo hacemos por la inclinación retrospectiva de los que simplemente añoran la juventud como una forma de melancólica despedida. Tampoco para condenarla o endiosarla, sino porque siendo distintos, somos en gran sentido los mismos, y porque no se trata de un hecho individual, sino de un ánimo colectivo, el caso repetido de cómo una época produjo también la juventud que necesitaba en el campo del espíritu, juventud que contenía en sí, como ya se ha dicho, el germen de todas las rebeldías, pero también de todas las discordias, que el tiempo se encargaría de definir como corrientes opuestas.

Por eso al hablar de la generación del 38 quiero mostrar en el fondo cómo surgió y el por qué de su ruptura. Examinar dicha odisea me parece un capítulo ilustrativo del proceso vivido en los últimos veinte años por la literatura chilena.

EL ESPEJISMO DE LA VANGUARDIA

La generación que nació mientras en Europa tronaba la primera guerra y los bolcheviques tomaban el poder en Rusia, es la nuestra. En cierto modo, también crecimos bajo la luz de la tormenta. En esa hora el modernismo poético estaba virtualmente agotado. Nací el año en que murió, en medio del delirium tremens, Rubén Darío, pero cuando se acababa de revelar, por fin, un gran poeta chileno: Gabriela Mistral.

Exactamente comenzó nuestra agitación a raíz de la crisis de 1931. Sentimos que el viejo mundo crujía. Nos proclamamos revolucionarios en política y en arte. Compartimos el principio de Bernard Shaw de que "toda nuestra sociedad reposa en la pestilencia de las mentiras" e hicimos nuestro el belicoso reto de Campanella: "Con ánimo ardiente, altanero y piadoso, declara la guerra a las escuelas falsarias". Teníamos dieciocho años y nos seducía el grito de Rimbaud: "Es necesario ser absolutamente modernos".

"Lo absolutamente moderno" nos fue revelado por conducto de un poeta recién llegado de París, Vicente Huidobro. Trajo consigo el beligerante "espíritu nuevo", el más allá de Dadá, su controvertido Creacionismo, aunque nunca llegó a una formulación teórica coherente. Nos descubrió extraños ídolos. Jóvenes estudiantes recién venidos a Santiago, quedamos deslumbrados por el hallazgo de precursores demenciales. Devoramos "Los Cantos de Maldoror", publicado hace cerca de cien años por otro

sudamericano en París, Isidoro Ducasse, uruguayo maldito y expatriado, Conde de Lautréamont. En nuestra rebelión adorábamos una tribu de "demonios angélicos" —como entonces gustábamos decir—, héroes de la desesperación o apóstoles del sonambulismo, a Jarry y Gerard de Nerval, o a Baudelaire y Rimbaud, Mallarmé y Apollinaire, a quien admirábamos con su cabeza trepanada a causa de un obús. Toda era gente que preparó o hizo en Francia la "Revolución Estética".

Pues en esa batalla fuimos ruidosamente europeizantes, sobre todo afrancesados y último grito. La Mistral y Neruda no significaban mucho para nosotros. Era obligación burlarse de Darío, también devoto de París, pero "demodé", que sólo se salvaba según nuestro capricho por el "Yo soy aquel que ayer no más decía el verso azul y la canción profana...". En cuanto a lo del "último grito", eso suponíamos nosotros, porque cuando defendimos con veinte años de atraso a Huidobro contra Pierre Reverdy, el perro sarnoso a quien debíamos maldecir por atreverse a disputar al maestro la paternidad del Creacionismo y por tratarlo de impostor, estábamos haciendo, en una polémica menor, el mismo papel del Lunarejo, aquel mestizo peruano que en 1662, desde su tierra, a través del "Apologético en favor de don Luis de Góngora", echara un trasnochado cuarto a espadas en el duelo literario europeo, cuando el culterano ya había muerto. Pero el Lunarejo reconocía algo que nosotros no confesábamos: "Tarde parece que salgo a esta empresa, pues vivimos muy lejos los criollos". A pesar del avión, las escuelas y filosofías europeas de última hora siguen poniéndose hoy de moda en América cuando comienzan a envejecer en su país de origen.

Teníamos un curioso sentido del tiempo y de la medida. Así como Ezra Pound hoy no duda de que él representa un adelanto con respecto a Píndaro, Huidobro tampoco sentía ningún complejo de inferioridad ni compartía aquel escéptico juicio de Colerigós de que "no es señal decisiva de genio que un hombre escriba bien acerca de sí mismo".

Alguna noche, hacia las tres o cuatro de la mañana, nos permitimos hacernos famosos entre nosotros. Naturalmente se llevó la corona el maestro. (Huidobro tenía la manía de los "records". Era el campeón mundial de la poesía, el amor y la cocina). Pero a alguno de los jóvenes chilenos correspondió el tercer puesto en la tabla, ya que para demostrar imparcialidad y espíritu universal, tuvimos a bien conceder el segundo a Paul Eluard.

En esas discusiones nocturnas, en que se debatía a Breton, Aragón y

Tristán Tzara, hablábamos sin cesar del dictado automático y del irracionalismo en el arte. Se sostenía que las palabras pueden usarse independientemente de su significado. En una de esas noches alucinadas, las cuales sentíamos cargadas de revelación, Huidobro —que tenía algo de embustero genial y ejercía en el primer tiempo sobre nosotros una especie de hipnosis— trajo a la mesa algo que nunca llegaba hasta ella: una olla de la cocina de sus secretos literarios. Era una caja de zapatos. La abrió con silenciosa solemnidad y fue sacando papelitos doblados, como aquellos que el loro del organillero picotea con la suerte. En cada uno de ellos venía escrita una sola palabra: "aeronauta, quiosco, luciérnaga, sortilegio, caucho, monumento...", etc. Explicó que en los últimos años para escribir solía combinarlas al azar. El poema era para él una lotería, una partida de dados jugada con el infinito, pura creación del espíritu, desafío a la razón, el recuerdo de los sueños seculares que los demás han olvidado, un acto mágico, el más puro tótem, el gran misterio, el secreto inexplicable.

Aquella noche la duda tomó cuerpo. Así la poesía no es más que juego y casualidad, fosforescencia a la vez que obscuridad exclusiva, disparatorio e insensata ceremonia secreta, prestidigitación y brujería. A veces ser ininteligible era sinónimo de ser profundo. Despreciábamos a los poetas claros, oportunistas, animales de otra ralea. Vendían su alma al diablo los que escribían con la esperanza de ser leídos por el gran público. Orgullosos del hermetismo, afectábamos una suerte de diabolismo o perversidad literaria y admirábamos, ingenuamente, en el maestro su "Gil de Ratz", sus actitudes de Barba Azul y su culto al Marqués de Sade.

Morían entonces muchas cosas en el mundo. Nos sentíamos un poco sus ejecutores testamentarios en este rincón y experimentábamos placer en cantar a la muerte, a pesar de que estábamos empezando a vivir. Con todos sus errores y extravagancias, fue una época de claroscuro, en que los caracteres se formaban desafinando y desafinándolo todo y cometiendo errores en grande, de lo cual nos vanagloriábamos. De ese ambiente y estado de espíritu surgió en marzo de 1935 la rebelde y arbitraria "Antología de Poesía Chilena Nueva", que publicamos en colaboración con Eduardo Anguita y fue disparada entonces, por los que tenían veinte años o menos, a la cabeza de la literatura tradicional como piedra de escándalo, profesión de la nueva fe y manifiesto de combate. Alone nos fusiló ese domingo en "La Nación".

Alguna vez se nombraba a César Vallejo entre los "fauves". Secretamente paladeábamos a López Velarde; pero en general mirábamos por encima

del hombro a los americanos. Vivíamos con los ojos puestos en Europa, que sólo el maestro conocía de cuerpo presente.

Eramos especialistas en recoger ecos lejanos. Se trataba de la revolución integral y los alaridos de parto, no precisamente sin dolor, sacudían el vientre de todas las artes. Huidobro nos enseñó su apunte trazado por Picasso, con las pestañas dibujadas como letras *l*, que subrayaban la electricidad de sus ojos —una de sus vanidades más inocentes— y ya lo teníamos como asociado en un binomio al nuevo dios impío de la pintura contemporánea. Visitábamos una casa medio misteriosa de la calle Esmeralda para oír a Strawinski en "La Consagración de la Primavera". Todos los días descubríamos algo. (La Juventud tiene sobrado instinto para descubrir continentes ya conocidos). Cuando caía la obscuridad nos deslizábamos sigilosos dentro del Palacio de Bellas Artes para ver proyecciones clandestinas de las películas de Eisenstein o "El Cadáver Viviente", de Pudovkin, en la gran era del cine mudo. Nos enfrascábamos en las novelas antiguerreras alemanas. A la boga de "Sin Novedad en el Frente", preferimos la gloria más callada de "Los que teníamos Doce Años" o "El Sargento Grischa". El mundo venía saliendo de una catástrofe y, a pesar del grito de horror de sus pueblos y escritores, se preparaba con todo entusiasmo para entrar en otra.

Se hacía escultura de piedras brutas. Llegó un joven vasco, Oteiza, a nuestra tertulia, quien nos dejó con la boca abierta al exponer en un salón de vanguardia lajas y peñascos sin pulimentar, traídos no del Sena sino directamente del Río Mapocho. Se armaban cuadros con papeles pegados y alambres contorsionistas. El músico de la generación —pues teníamos representantes de todas las artes en el movimiento— hablaba de Arthur Honneger y del Grupo de los Seis, lanzaba largas parrafadas sobre atonalismo, pero no componía dos notas.

LA INCOMPRESION DE LO PROPIO

Las mujeres nos parecían colinas inaccesibles, salvo excepciones audaces que resarcían de la timidez general. No había contacto con las prostitutas, esto a diferencia, me parece, de la generación de 1920, aunque sí, pero en escala relativamente moderada, con el vino "Santa Rita". Sosteníamos una actitud hostil hacia las instituciones gobernantes y en cualquier momento estábamos listos para injuriar a los elefantes blancos del pasado. A la

chilena, o más bien a la francesa que a la norteamericana, nos sentíamos "la generación perdida" y eso nos encantaba.

Fue la época de la gran ebriedad delicuescente de Proust. Universitarias, que hoy deben ser madres o tías delicadas de las actuales existencialistas, comentaban a Albertina en el Parque Forestal. Algún decadente muy joven se sentaba a las tres de la mañana, bajo el resplandor exiguo de una vela "Sublime", en la Posada del Corregidor, a leer a media voz "Por el Camino de Swann", tras depositar una rosa dentro del vaso de vino. Fatalmente, naturalmente, se discutía el "Ulises", junto a "El Poeta Asesinado", "El Encantador Putrefactante" o los ex abruptos de Max Jacob.

Amábamos a David H. Lawrence y se batía otro ingrediente en el gusto sofisticado de la época: el auge del freudismo, el ávido, desesperado descubrimiento del psicoanálisis, que abarrotaba en los crepúsculos los salones de conferencias con un público revuelto de literatos novicios, mujeres insatisfechas y casi siempre elegantes que se abandonaban para significar, como las heroínas de Chéjov, que estaban tristes por la vida. Acudían allí para cazar el secreto de la existencia, encontrar la explicación de su infelicidad y también ¿por qué no? con la vaga ilusión de descubrir alguna curación del alma. Se hablaba a troche y moche sobre las sublimaciones de la libido a través de la poesía y del arte, que se convertían así en refugio, depurativo y terapéutico para las angustias de la soledad y el inconformismo.

Era un asunto de dignidad despreocuparse de la literatura latinoamericana y chilena, que desconocíamos en buena parte. La nuestra nos parecía en suma deplorable y la veíamos superpoblada de torpe regionalismo, huasos borrachos y, en la otra cara, transida de mal gusto, retórica 1900 o cosmopolitismo rancio. Cuando se hablaba de ella dábamos un buen portazo.

Ya que hablábamos de cosmopolitismo, me salta a la memoria que por aquel tiempo regresó a Chile, después de una ausencia todavía más larga que la de Huidobro, Augusto D'Halmar, el Hermano Errante de los Diez y el Almirante Fantasma del grupo imaginista de 1928, con el cual no nos sentíamos identificados. Lo recibimos con un alboroto, pero no porque íntimamente nos interesara. El se sentía un artista de la literatura. La palabra "artista" nos movía a risa, tal vez porque se había abusado de ella, así como nos hacía taparnos las narices la palabra "bohemia". Acogimos a D'Halmar un poquitín protectores en atención a su leyenda, pero

sobre todo por ser amigo de la República Española, que en esos días sufría el asalto de Franco y, como si fuera poco, de Hitler y Mussolini.

Ella constituía nuestra divinidad ultrajada, era como nosotros mismos. Juzgábamos melindrosas y olientes a naftalina las frases que D'Halmar burilaba como un parnasiano sentimental y fuera de foco. Guiñando el ojo lo oíamos repetir, con su voz impostada, bella, grave y evanescente, de arzobispo o divo, el epitafio que había preparado para su tumba: "Nada habré visto sino el mundo. No me habrá pasado nada sino la vida". Poníamos en solfa su wildismo. Tal vez vivió más para la belleza que para la verdad. Lo hallábamos falto de profundidad, ganado por el pintoresquismo hindú o sevillano, fabricante esotérico de la niebla escandinava en Valparaíso, experto en alegorías y avatares. Tuvimos la sensación de que ya viejo, con su hermosa figura y su famosa egolatría, había vuelto demasiado tarde a Chile, tan tarde que hasta el momento de su muerte sería como un extranjero en su propia tierra y en ese nuevo tiempo. Fuimos crueles, con el sarcasmo de la juventud: nos entretenía como espectáculo y bromeábamos acerca de su vanidad. Quizá no caíamos en la cuenta que había envejecido con los pecados que fueron nuevos en su mocedad: el amor de lo raro, su sentido de lo refinado y lo exquisito, la "Religión del Arte" con mayúscula, el fantaseo del esteta, la manía iniciática, la moda de los signos y de los ritos. Pero también con nosotros debían caducar muchas novedades de la tienda 1938.

Ahora lamentamos nuestra actitud frente a D'Halmar. Fue en Chile uno de los primeros escritores con sentido profesional. Repartió encanto y deslumbramiento; pero entonces lo observábamos con el rabillo del ojo y lo contemplábamos como al actor de una compañía española que pasara por Chile. Vefamos la paja en sus ojos claros...

¿...Y en los nuestros? Mirando al espejo del tiempo ya lejano, vemos agitarse como en el fondo de un pozo la temblorosa viga de la poesía oscura, el dictado de la moda del momento, la ley de la desesperación de un mundo, la mórbida desconfianza y resistencia a unir literatura y vida, el canto y el pueblo. Con un pie en la tierra y el otro en el aire de la poesía estrictamente privada, la mitad de nuestro corazón estaba en Chile, a pesar de todo, y la otra mitad flotaba entre las nubes de la literatura abstracta.

¿Pero a quién no le duele el corazón dividido? No queríamos ser hombres divorciados de la nación. El hombre, decíamos. ¿Pero cuál hombre? El hombre real, el hombre concreto, junto a quien lucharemos codo a codo

en las calles; y desafiábamos las bayonetas; ese hombre no estaba en lo que escribíamos. Repetíamos la redundante y eterna vulgaridad de Bertold Brecht: "Vivimos una época en que el destino del hombre es el hombre".

¿Acaso uno de nuestros santones pecadores, poeta maldito por añadidura, Baudelaire, no lo había dicho en el fuego de su juventud?: "Cuando un poeta a veces torpe, pero casi siempre grande, viene, con un lenguaje inflamado, a proclamar la santidad de la insurrección de 1830 y a cantar la miseria de Inglaterra y de Irlanda, a pesar de sus risas insuficientes, a pesar de sus pleonasmos, a pesar de sus períodos inconclusos, la pregunta fue vertida y el arte fue por otra parte inseparable de la moral y de la utilidad".

El país estaba en crisis y nosotros estábamos en crisis. Nuestro ídolo era el pueblo y el pueblo no escuchaba nuestros incomprensibles cantos. Nos alejábamos de las realidades próximas so pretexto de tomar contacto con las realidades remotas y profundas, que por profundas y remotas dejan de ser realidades o nadie sabe exactamente si lo son. Chile estaba cambiando. El movimiento obrero se hacía más fuerte. Surgió y triunfó el Frente Popular. Eramos ardientes voluntarios del nuevo ejército y nos hubiera gustado, por ejemplo, tocar en él las trompetas. Pero ejecutábamos una música sin sentido para el hombre común, una partitura para poetas solos.

Vivimos largo tiempo en el túnel. Como no veíamos claro en nosotros mismos dejamos de escribir. La poesía podía prescindir de nosotros sin que perdiera nada. Pero el problema se planteaba a la inversa: ¿Cuánto tiempo podríamos nosotros prescindir de ella? Ese era el problema, un problema no sólo íntimo.

POESIA Y NOVELA

Hagamos en reemplazo —nos dijimos— la poesía de la acción, escribamos los versos de la revolución en los hechos. ¡Palabras! En el fondo estábamos ansiosos de castigar una adolescencia culpable de soberbia, orgullosa de ignorar que habíamos nacido y vivido en un pequeño país, que era la raíz de nuestro corazón. Lo que hicimos fue tratar de ahogar nuestra petulancia en el silencio.

Callamos, pero leíamos como energúmenos. Por esos años nos comenzó a atraer la novela, en la cual veíamos una relación más directa entre individuo y sociedad. Dostoievski fue un gran puente en ese cruce nocturno del

rio. La tenebrosa fascinación con que concibe la llamada "condición humana" —que no es ni eterna ni siempre igual a través de las edades— ofrecía cierta afinidad con el mundo que moría en nosotros; pero a la vez nos introducía entre ofendidos y humillados. Nos interesamos por Gorki, por los novelistas de la Revolución Rusa, por los realistas norteamericanos de la década del treinta y por los expresionistas alemanes. De Lawrence nos quedábamos con *Kanguro*, tal vez porque hablaba de un continente medio salvaje como el nuestro, Australia, y sobre todo con "La Serpiente Emplumada", quizás porque con Quetzalcoatl, o sea con el mito y la poesía, elementos favoritos del primer período —trataba algo que en esta nueva etapa nos apasionaba por encima de todo: una América aún vaga que en esa novela se radicaba en un México fantástico y telúrico.

En ese oscuro mar de dudas, brilló una comprobación alentadora: muchas veces la iniciación poética puede servir para renovar y refrescar el mundo limítrofe de la prosa. Un sonetista colombiano, autor de "Tierra de Promisión", José Eustario Rivera, había escrito hacía pocos años una novela, "La Vorágine", donde todo en la forma y en el fondo es desbordamiento. El hombre, preso del febril y pasajero amor, "juega su corazón al azar y se lo gana la violencia", para caer devorado por la selva —¡oh, selva, esposa del silencio, madre de la soledad y de la neblina!— proyectado sobre la tragedia de los caucheros cautivos, sobre la historia de Clemente Silva —"el árbol y el hombre vierten sus jugos; siringa y sangre"... Aquel libro fue como un encontrón con la poesía —y muy romántica por cierto— en la casa de la novela.

Otro poeta, un argentino, Ricardo Güiraldes, que como Huidobro frecuentó en París la tertulia de un uruguayo francés de los nuevos, Jules Laforgue, publicó, sin mayor pena ni gloria, los versos de "El Cencerro de Cristal", pero luego dio el gran golpe con una novela que no se podía pasar por alto, "Don Segundo Sombra". El poeta-novelista transportó a la literatura un mito o un personaje que se esfumaba y hacía pasado. Aquí lo criollo aprovecha la sabiduría técnica europea. El comercio con la poesía enriquecía y embellecía —sin suplantarla, pues son caras diferentes del mundo— la pasada prosa novelesca al uso, demasiado *prosaica* y desgarrada. Conste, sí —será bueno repetirlo— que no se trata del híbrido novela-poema; pero ambas se entrelazan y viven en simbiosis relativas, sin llegar a desnaturalizar las esencias diferentes de ambos géneros.

Otro escritor de tierras calientes, en París, el guatemalteco Miguel Angel

Asturias, es el ultraísta que escribe la novela vernácula con mayor desenfado de formas, "El Señor Presidente".

Sentíamos la necesidad de contar en Chile con una literatura que aprendiera de esa experiencia, dirigiéndola a fin de incorporarla a su propio proceso orgánico. Es fácil decirlo y difícil hacerlo. Recrear nuestra realidad, en lo que tiene de aspecto particular, pero sin arrancarla de su raíz universal. Y de ninguna manera volver a reincidir en los descascarados moldes novecentistas. Reacios a los estragos del positivismo estrecho, del sociologismo exhortatorio o de un criollismo burdamente entendido y artísticamente rudimentario, soñábamos con utilizar el acervo de la renovación literaria europea en temas, dramas, escenarios y personajes propios, que debíamos desnudar bajo una luz desacostumbrada en estas tierras, la luz encandilante que nos haría descubrir el hombre, la naturaleza y las calles de América en la llamada tercera o cuarta dimensión. Disentíamos de la idea que aún sostiene un influyente crítico chileno de que no se puede leer un libro en que el personaje sube por Alameda, tuerce por la calle Ahumada hacia la Plaza de Armas. Martín Rivas hizo ese recorrido y aún sigue leyéndose. Eso era justamente lo que ambicionábamos: que aquí floreciera una novela donde el poder creador, el aire en profundidad, la nueva visión confirieran categoría a esas calles por donde transitamos, a esos hombres con los cuales convivimos mañana, tarde y noche, en la relación cotidiana.

Pocas cosas tan pueriles como el chovinismo literario; pero nada más triste que una literatura sin voz sobre su tierra, su país visto a través de la aventura, la pasión, el goce y el sufrir de algunas de sus mujeres y varones. Quien habla de literatura nacional es sabido que se equilibra en un desfiladero. Resulta común que alguno de sus catecúmenos más esquemáticos —y los hay por montones— nieguen legitimidad a otras visiones y conceptos. No existe una novela chilena única. Chile tampoco es un solo Chile. Hay muchos Chiles, tantos como escritores; pero lo representarán siempre que partan en su proceso recreador de una imagen real existente, de una naturaleza y una sociedad que cada hombre contempla por los ojos de una sensibilidad individual.

La debatida exploración de lo chileno no es algo místico misteriosamente diferente de cualquier otra cualidad nacional; pero sí existen formas y condiciones de desarrollo histórico que imprimen perfiles determinados a cada pueblo. Esto es algo que los ingleses, los chinos, los rusos, los franceses, italianos o españoles no ponen en duda. No necesitan vigilar, como dijo no recuerdo quién, si continúa permaneciendo allí su anglicismo o

francesismo. Pero lo que se expresa a menudo de los norteamericanos vale respecto a los chilenos: no podemos estar tan seguros de que ese sello nacional no palidezca en ocasiones o no quede relegado al patio de la servidumbre. La diferencia parece simple: el ser cultural europeo u oriental tiene una antiquísima herencia, raíces casi inmemoriales. Lo chileno no es algo que aún pueda ser sólidamente heredado, sino que se está haciendo, que debe conquistarse o afirmarse continuamente. Neruda habla de las campanas nuevas en las iglesias sureñas. Hay entre nosotros muchas islas que aún no tienen nombre. Multitud de temas no han sido todavía afrontados. Las grandes literaturas europeas ya han cumplido los siete días de la creación, incluso con el día de descanso, automeditación y sedimento. Nosotros estamos en el segundo o tercer día, a lo sumo. Cuando se trata de un proceso tan complejo como inventar una cultura y una literatura, cada generación que surge en países jóvenes como los nuestros, tiene que estar comenzando muchas cosas o asegurando cimientos que todavía no son lo suficientemente firmes. El país todavía está en el horno, la nacionalidad en el crisol, la literatura en formación. Por eso necesitamos un buen estallido periódico de chispas nuevas, de sentimiento de originalidad e inclusive poner el acento en lo peculiar con vozarrón más resonante que las culturas ya consolidadas. Ellas también lo hacen, por cierto, pero casi no se les nota. Caminan siempre por esa calle de lo propio y sus zapatos, que son nobles zapatos viejos, no chirrian ni aprietan. Los nuevos poetas ingleses para comenzar a andar pueden calzar como propios, como parte de su cuerpo, los zapatos de Shakespeare, de John Donne, etc., siendo novelistas los de Swift, o de cien más. En cuanto a nosotros los zapatos de Lope de Vega o de Góngora no son traducidos, pero sí prestados. No tenemos Siglo de Oro, a menos que se lo pidamos a los españoles. Pero se sabe que esas son propiedades intransferibles. Hay muchas lagunas en nuestros corto pasado. El primer piso de nuestra casa todavía está en construcción. Esto obliga a hacer también de la literatura un aporte a la definición del espíritu, del hombre, de la realidad anímica de una nación adolescente, que sigue preguntándose ¿quién soy? Por algo hay una fiebre de encuesta nacional. Por algo pasamos por un período en que averiguamos mucho por nosotros mismos. Las interrogaciones alcanzan también el campo de la literatura y de la novela. Más que narcisismo es signo de insatisfacción y expresa una ansiosa necesidad de cambio. Los escritores tampoco están contentos con su pobre situación en el país. La literatura en Chile continúa siendo algo lindante con la manía, a veces manía peligrosa. Se

la considera actividad supernumeraria; no profesión, elemento esencial de una sociedad ni menos, por cierto, necesidad histórica.

Pero en su propósito de interpretar y pintar el carácter chileno no sólo el escritor tiene que destacar rasgos comunes frecuentes en la variada gama de siete millones de chilenos, sino que debe ver el cambio subterráneo que trabaja sin pausa dentro de él y lo transforma constantemente. El hombre español en América dejó de ser el español de España y el indio a su contacto ya no fue el anterior a Colón y a los conquistadores. Otros afluentes llegan incesantes a sus ríos humanos, modifican su propia sangre. Por eso una posición nacional en literatura es un delicado proceso de mil ángulos y no puede confundirse con un simplista patriotismo militar. América Latina tiene problemas propios, característicos, a los cuales no podemos encontrar respuesta ni paralelo en nuestros libros de historia, justamente porque ella es una historia nueva.

INVENTARIO DE UNA JUVENTUD

Fueron éstas algunas de nuestras cavilaciones. Sentimos cierta vergüenza. ¿Así que hasta entonces habíamos sido como antípodas literarios, con los pies en el vacío?

El tiempo es un personaje frío y objetivo. A través de él nos vemos como conejillos de India. Si hacemos un corte vertical en nosotros mismos (los cortes verticales estaban entonces de moda). Era el auge y la vulgarización de Ortega y Gasset, salta a la vista que nos movimos sucesiva e impetuosamente en tres direcciones.

El primer impulso correspondió, como casi siempre sucede, sobre todo en épocas de ruptura, a la negación y el nihilismo, la irreverencia. La burla contra las generaciones precedentes y los valores y jerarquías establecidos. La emprendimos contra la gramática, la sintaxis, el pensamiento lógico. Nada nos regocijó más que llevar un día nuestra máquina de demolición de la retórica y la poesía al uso hasta el Salón de Honor de la Universidad Católica, donde algunos apacibles clérigos nos miraron primero con una sonrisa comprensiva, luego con extrañeza, después perdieron la serenidad y se mesaron de ira los cabellos.

El segundo momento correspondió, por impulso más que pendular en espiral, a la necesidad de unirse al pueblo, a los trabajadores como una forma de vengar la soledad, de hallar el hombre concreto y la sociedad real, porque esperábamos que del frotamiento con ese pedernal brotaría la llama de una literatura más genuinamente humana,

La tercera fase, la síntesis de todo ese proceso, nos enseñó que no debíamos escribir al estilo de otro tiempo, como seres que no hubiesen bebido el filtro de las últimas escuelas, vivido la lucha contra las formas anticuadas. ¿Acaso no nos hicimos hombres pasando por el fuego de los ismos de la primera postguerra como por un experimento vital, donde quedó derretida la grasa de la vieja retórica? Ahora estábamos en situación, aunque no quisiéramos aceptarlo, de intentar una retórica nueva. Tras los gestos de rebelión, ¿quedaba algún saldo positivo? Posiblemente un lenguaje más amplio y más libre, una concepción más directa de la literatura, anhelante de interpretar a un pueblo que a su vez había hecho nuevas experiencias.

En medio de ese torbellino no nos dimos cuenta que habíamos dejado de ser muchachos... de repente, como pasa casi siempre en la vida.

Así fue como nuestra tumultuosa juventud se dispersó a los cuatro vientos. Algunos insisten hasta hoy en el amor a la poesía que adoraron cuando tenían dieciocho años. Otros dejaron de escribir para siempre. Unos cuantos murieron. O sea, nos fuimos por diferentes caminos del mundo, de la vida o de la muerte. Entre ellos hubo quien se puso a observar absorto lo que pasaba en la ciudad, obsesionado por la idea de que nos falta mucho en la novela urbana. Otros siguieron huellas más polvorientas: se inspiraron en la pampa, Surcaron unos pocos las trayectorias del agua en Chiloé; de la nieve, del guanaco o la ballena en la Tierra del Fuego. Algunos decidieron reír burla burlando, con una risa que no tenía gran cosa de alegre, cultivando un humorismo no desprovisto de ternura.

Nos repartimos, para vernos muy a lo lejos y reanudar en algunos casos la conversación interrumpida hacía veinte años en este Encuentro, que para muchos de nosotros es un reencuentro con compañeros de juventud, pero no con la juventud misma. Porque ahora hace rato que ya no somos la generación más joven, sino la de los cuarenta años. Los interlocutores de hoy somos los mismos, pero distintos. En general, formamos una generación heterogénea, insatisfecha por no haber realizado una obra más rica, con la sensación aguda de que debemos escribir contra el tiempo, aprovechar mejor los diez o veinte años que vienen, a fin de descontar algo del tiempo perdido.

Quizá esa búsqueda duró demasiados años. ¿Años perdidos? No en el sentido de la vida que también es, en último término, el de la literatura. El hombre no puede detener el cambio dentro ni fuera de sí. Madurábamos en el silencio. Muchas cosas quedaron caducas en el combate y en el tiempo. Sabíamos adónde queríamos ir, ¿pero cómo hacerlo?

De nuevo la interrogante: ¿Cuál es la misión de un escritor? Pintar algo de su país y ser, en la medida de sus fuerzas, la conciencia, la voz de un pueblo. Es verdad que eso está reservado sólo a los grandes, Víctor Hugo, Tolstoy, Dickens, Ibsen, unos cien o doscientos más en la historia literaria. Pero aunque se trate de escritores de poca monta, hay que tratar de proyectar con los libros una claridad sobre la aventura humana.

Se ha dicho que los escritores extraen la fuerza de su comprensión de las necesidades, dolores y esperanzas del hombre, pero también, aunque en menor grado, se nutren de las palabras, acciones y ejemplos de otros escritores. Después de la estridencia, preferimos la sordina, la de Chéjov, que aconsejaba: "Levantad la túnica de vuestra musa y hallaréis el vacío... Dejádme que os recuerde que esos escritores que decimos que son para todos los tiempos o que son sencillamente buenos tienen una característica común y muy importante: Van hacia algo, y os invitan a ir a vosotros también, y sentís, no con vuestro espíritu, sino con todo vuestro ser que tienen algún objeto..."

Y nuestro objeto —insistimos— era representar a los hombres de este país, como parte de América Latina y de la humanidad. El país de uno, aunque sea el último rincón de la tierra, es el país del corazón de uno, donde tiene sus conexiones humanas fundamentales y su proceso de vida y crecimiento. ¿Si en este rincón brotó su sentimiento de la vida, cómo no puede descubrir en él la ley del mundo? Algunos dicen que todo esto del perfil nacional en literatura es una invención maligna, que no existe en absoluto. Pero la historia literaria dice otra cosa, incluso la nuestra, con toda su parvedad. Fue postulada esa idea en su tiempo por Bello, Sarmiento o Lastarria. Blest Gana, uno de los máximos novelistas latinoamericanos del siglo pasado, no sólo fundó entre nosotros la novela histórico-realista, sino que contribuyó a modelar la conciencia que la sociedad chilena del siglo XIX tuvo de sí misma, aunque ni él ni sus sucesores han conseguido mucho en cuanto a formar una opinión extranjera sobre nuestra literatura.

UN EUROPEO OPINA SOBRE LA LITERATURA LATINOAMERICANA

Cualquier chileno en viaje por Europa advertirá que allá somos simplemente latinoamericanos. Más que de literatura chilena, argentina, ni siquiera brasileña, con todo su subcontinente, se habla allí de la novela de América Latina como si fuéramos un solo país. Esto no puede ofendernos. Esa simplificación es un subproducto de la culta ignorancia europea, pero

hay en ella cierta dosis de anticipación histórica y de perspectiva lógica: Algún día tendremos que constituir una América Latina Unida. Por algo vivimos en un territorio continuo, con una población superior a la de los Estados Unidos, hermanada por el origen, por la lengua y con seguridad por el futuro. Esto ha permitido en algunos casos que escritores latinoamericanos se muden a otros países nuestros como quien pasa de un cuarto a otro de la misma casa familiar. Tenían ellos, los más grandes, una concepción literaria continental. Andrés Bello, el americano de su tiempo que mejor conocía la cultura europea, se vino a Chile como pudo irse a otro país latinoamericano de haberlo permitido las circunstancias políticas y de haber mediado un ofrecimiento gubernativo, a hacer una obra donde no se excluía la conciencia continental. Ya antes de domiciliarse en Chile, en 1823, pensó titular su "Alocución a la Poesía" con el nombre de *América*. Sustentaba un programa de independencia literaria inspirada por la independencia política.

Parece que así como se habla hoy de integración económica latinoamericana, sería bueno hacer algo por la integración cultural y literaria. Pocos fenómenos más deplorables se dan hoy en América Latina que la incommunicación del espíritu entre nuestras repúblicas. Los libros de un autor chileno, incluso de prestigio, son desconocidos en la vecina Bolivia, por no hablar de países más lejanos. Y, a la inversa, aquí no andamos mejor. Es una muestra de feudalismo cultural, producto de causas históricas que los propios escritores deberían interesarse en contribuir a mover, prácticamente. América Hispana tiene más de cien millones de habitantes y el novelista chileno, por causa de fronteras y aduanas, alcanza un tiraje de cuatro mil ejemplares, lo cual le da derecho de autor suficiente para morir de hambre, aparte de que se mantiene inédito fuera de su país.

Recordábamos que el público europeo comienza a interesarse por la novela latinoamericana. ¿Moda pasajera, nueva forma de exotismo? ¿O tal vez atrae la atención algún aire original de este continente fluido, a medio hacer? Según Miguel Angel Asturias, "hay una enorme vocación de universalidad en el hombre americano que lógicamente trasciende la obra de sus artistas... Su mensaje, su novedad es el de sus raíces y de su sentido de la tierra, de lo que América posee como su más íntima realidad". No es la imitación de París, lo que en Francia interesa de estas tierras. No es la literatura según el modelo Virginia Woolf ni Giraudoux, ni siquiera de Faulkner. Es la vinculación con su propia realidad específica, hasta qué punto los escritores recrean el rostro rudo y el alma de su pueblo, para

quién, sobre quién y qué escriben. Tal vez deseen conocer a través de los libros de manera vívida algo sobre lo que es ese continente lejano, cómo vive, ama y lucha el hombre de estas latitudes; así como pueden interesarse por la literatura africana como reflejo del drama de los pueblos negros. Buscan más de una respuesta a esas preguntas que las disposiciones infinitesimales sobre el tema de la soledad distinguida, las torturas del alma aristocrática, pues eso ellos lo tienen en cantidad y en profundidad, de primera mano, en su versión original.

Puede objetarse que esta visión la inventa un marxista. No es precisamente así. El diario más caracterizado del capitalismo europeo, el "Times" de Londres, no hace mucho, en su suplemento literario, analizó, entre otras, como un todo la literatura latinoamericana, partiendo de un punto de vista digno de ser tomado en cuenta en este Encuentro de Escritores. "¿Hasta qué punto —se pregunta— la literatura de cada país tiene contacto con la vida cotidiana? ¿Hasta qué punto los escritores llegan a un *commitment*, llegan a comprometerse con sus respectivos pueblos al reflejar a éstos en sus obras literarias y al otorgar a estas obras un sentido de dirección?"

Es útil, aunque no siempre suene a música celestial, saber cómo nos ven desde un observatorio extranjero. En Inglaterra nos consideran todavía semicolonias literarias, así como somos semicolonias económicas, países de cultura en gran parte refleja, que no han desarrollado toda su originalidad. En general nuestros escritores no son para ellos creadores por cuenta propia, sino reproductores de una literatura imitativa y en el mejor de los casos derivativa. "Como la mayoría de las naciones de América Latina —afirma dicho estudio— están todavía en un período de evolución, sus escritores se hallan sujetos a desplegar ideas que les llegan de fuera. Oleadas de pensamientos y opiniones procedentes de Francia, de Italia, de Alemania, del Japón, pero sobre todo de los Estados Unidos, bañan esas civilizaciones que no han tenido tiempo todavía de encontrar su propia dirección, además de existir en el fondo de cada país el más antiguo de los ingredientes civilizadores: los restos de las culturas anteriores a las invasiones europeas. Estas culturas nativas tienen una cosa en común: son esencialmente aliterarias".

Por lo visto, los propios conservadores ingleses sienten más desdén que admiración por aquellos escritores nuestros que niegan a brazo partido la necesidad y la posibilidad de crear una literatura propia. A ellos es lo único que en esa materia les interesa. En cambio, a los *cosmopolitas criollos* parece que sólo les mueve escribir como europeos. A este propósito ano-

ta que "hay una tendencia en las literaturas de América Central y del Sur a competir entre ellas siguiendo más los valores de París que explorando sus propios medios. Cuando un escritor se aproxima a su tierra corre el peligro de ser tachado de comunista..."

Pero no todos los juicios londinenses son aceptables. ¿Dónde se escuchan por estos aires los ecos de la influencia literaria o cultural japonesa? Nadie los ha oído seriamente: ¿Neruda, en su "Canto General" sobre todo, la Mistral, algunos de nuestros novelistas y cuentistas, un puñado de escritores brasileños, ecuatorianos, mexicanos, algunas voces fuertes y personales en casi todos los países de América Latina, no dan testimonios indiscutiblemente autóctonos, esencialmente libres de influjo extranjero, que surgen en grado sumo del fondo rudo e inconfundible de estas tierras?

ENCUENTRO CON LA FAMILIA

En ciertos círculos chilenos cada vez que algo estimado político osa penetrar en el mundo de los libros es como si una tribu de bárbaros invadiera una vidriería del centro o la Catedral. Por eso no deja de resultar irónico que la voz autoritaria del antiguo imperio británico proporcione a estos puritanos santiaguinos de la literatura en sí, una lección de amplitud crítica. El "Times" denuncia que "los latinoamericanos están todavía a merced del dinero y de las empresas, de conquistadores financieros y de dictatoriales truhanes, todo ello en una medida que es necesario experimentar o verlo para creerlo. En los países que se han visto de pronto perturbados por sus repentinas riquezas —como Venezuela y Colombia— poca gente tiene tiempo para la literatura nativa..."

Cuando trata a Neruda, el comentarista inglés desmiente su afirmación inicial de que en esta América no florecen voces originales. El sentido del compromiso con el pueblo y el mundo —escribe refiriéndose al chileno— que ha dirigido su excepcional talento, y podemos incluir con toda seguridad su nombre en cualquier breve lista de los más eminentes poetas vivos, lo ha llevado a un contacto tonificador con la realidad moderna". Esta es una apreciación enteramente contraria a aquella que como letanía dominical se publica en alguno de nuestros suplementos literarios insistiendo en que Neruda perdió el paraíso de la verdadera poesía cuando dejó entrar en su obra las borrascas de la tierra y de los hombres.

El hecho de acoger con beneficio de inventario el grado de importancia de los influjos nombrados y destacar la significación de letras con olor a

América no puede interpretarse como autarquía literaria. Así como hay cierto acervo original específico en cada literatura, existe también un fondo universal, un intercambio de influencias, no siempre recíprocas ni matemáticamente sujetas a la ley de compensación, porque los países débiles y nuevos, el revés de lo que pasa en el campo económico, en que damos más de lo que recibimos, en lo cultural y literario seguimos, naturalmente, recibiendo más de lo que damos. Tal vez este siglo sea el primero en que, a través de Neruda y la Mistral, Chile haya aportado algo al fondo de la literatura mundial.

Otro problema de la literatura latinoamericana al cual en Europa se atribuye una trascendencia descomunal, es el asunto indígena. Desde allí se ve a nuestros países como una unidad étnica más o menos pareja y, en consecuencia, se estima que en todas partes de estas naciones debería ser tema cardinal. Mirando las cosas de adentro, es lógico que en México, Perú, Bolivia o Ecuador tenga más volumen que en Chile, pero sería falso imaginar, por un sentimiento de falsos blancos, que en nuestro país no se justifican novelas con ese substrato. Es el pasado, aun recortándolo, la mitad subyacente de nuestra sociedad actual. Somos un país de mestizaje, con comunidades indígenas, en el norte y el sur, que siguen haciendo en lo que pueden su propia vida. Es cierto que la novela chilena necesita algo más que una toma de conciencia indigenista, nativista de la gleba o del roto ciudadano, pero esas son también islas en el archipiélago de la novela, que tiene, por lo menos, tantas islas como el archipiélago de la Malasia.

Caminando por las calles de Santiago aquellos tiempos primerizos, sentimos un poco la fuerza de la novela indígena y también cómo surgía una nueva literatura en América. Solíamos ver a Ciro Alegría, desterrado y tuberculoso, en la Alameda, en la Feria del Libro, o en algún café, vida que interrumpía para recluirse en un sanatorio en la Cordillera de los Andes, donde jugaba ajedrez y escribía "El Mundo es Ancho y Ajeno". Se hablaba de una literatura que diera libre expresión a una realidad que es como potro salvaje corriendo sobre una naturaleza volcánica y cimarrona. Un amigo boliviano, Oscar Cerruto, hablaba, atravesando el olor a fritanguerías del Portal frente a la Plaza de Armas, de la guerra en América, que había vivido personalmente. Poco después publicó una novela sobre la Guerra del Chaco, "Aluvión de Fuego". Se formaba un ambiente y como una conciencia americanista en la novela. Recuerdo que empezamos a criticar el "feísmo" de Huasipungo, naturalismo en buen romance. Echábamos de menos en el ciclo chileno de la novela de la tierra —casi siempre fase ini-

cial de la aproximación nativa— más vida y más denuncia. Mariano La-torre —descontado su papel de pionero— fue esencialmente un retratista y un esteta de la naturaleza más que del hombre atrapado en sus problemas. Los brasileños se nos habían adelantado mucho en ese capítulo, sobre todo los que abordaron la temática nordestina. Graciliano Ramos, José Lins Do Rego, Jorge Amado, José Américo de Almeida, Perminio Asfora, Armindo Pereira y Rachel de Queirós dieron más profundidad dramática al asunto terrígeno en función del hombre, sea a los flagelados del nor-deste, sea a los plantadores de cacao del sur de Bahía, a los recolectores de yerba mate, a los luchadores de la selva, a los trabajadores de los inge-nios. Mirábamos a Ecuador, México, Venezuela y nos sentíamos atrasados como si éste fuera una especie de sentimiento colectivo; poco después em-pezaron a surgir en Chile novelas emparentadas con aquellas, como "Ran-quil", "La Sangre y la Esperanza".

A algunos escritores se les mira entre nosotros como a animales políticos que equivocadamente pastan en los potreros de la novela. Se lanza una especie de excomunión sobre la llamada "literatura comprometida", aquella que trata el tema social. Si eliminamos de la novela latinoamericana este problema, dejaremos el terreno casi vacío, lleno de muertos y condenados ilustres, y la mayor parte de las obras famosas habrá desaparecido. Así fue en el pasado siglo, así es hoy. Se enumera como asuntos frecuentes en ella el choque entre la aristocracia y la clase media, entre el extranjero y el indígena; la lucha del liberalismo contra el espíritu conservador, la pug-na contra los poderes financieros y la intolerancia religiosa. Se pueden agregar otros no menos palpitantes. ¿Por qué no, si están bien hechas, si son poderosas y profundas y a veces también hermosas? ¿Por qué no vãn a tener derecho a entrada en el país de la novela el indio, el obrero fabril, el campesino, el maestro primario? A despecho de los prohibicionistas, hace tiempo que ya son ciudadanos de primera clase en la república de las le-tras. La visión de los desastres civiles, de las endémicas dictaduras latino-americanas, los males que engendra la explotación imperialista, todo esto se impone con enorme fuerza en la temática novelesca. La desolación de las grandes e invertebradas ciudades del nuevo mundo iberoamericano, las dudas y frustraciones de la clase media, de la pequeña burguesía, las mi-serias, rebeldías y batallas del proletariado, surgen briosas, como temas semi-virgenes, cada uno tan amplio como para dar trabajo en cada país a doce-nas de novelistas de talento. Porque de talento se trata. La buena moral no salva la mala ficción. Un libro vale por su calidad intrínseca y, cuando la

tiene, aumenta su significación por la influencia que produce sobre el lector en el sentido de definirlo frente a los hechos de la historia. Ni el comunismo ni el catolicismo, ni nadie, pueden dar talento al que no lo tiene. Pero una relación ajustada e íntima entre escritor y sociedad fertiliza al creador, estimula las capacidades literarias.

Nunca la novela puede confundirse con el documento político o el tratado sociológico. Su héroe no es la sociedad sino el individuo como ser social. No trabaja con cantidades abstractas de masa, sino con hombres de carne y hueso, pero que representan algo que toca a muchos seres humanos, de los cuales, en lo fundamental, el personaje es expresión típica, con todas las cosas que caracterizan a un hombre y no a un pelele, con sentimientos y dramas. Las coordenadas sociales del individuo son inagotables. Depende del talento del autor crear la imagen rica y fascinadora del hombre real. ¿Acaso la política no forma también parte inseparable de la vida contemporánea? ¿Por qué entonces pueden entrar en el recinto sagrado de la novela, y con todo derecho, la hípica, la pornografía, el consultorio sentimental, la crónica roja, el viejo triángulo, personajes de alta sociedad o de resaca y se cierra, en cambio, la puerta a una actividad y manifestación del hombre y del pueblo que está presente en todas partes y determina fenómenos de nuestra existencia?

Pero el autor no puede participar dentro de la novela como un predicador en el púlpito, porque entonces, al dar su mensaje por intermedio de categorías de pensamiento abstracto y no a través de la exposición de la vida, estaría invalidando su arte con algo que no es artístico. Los confusio-nistas existen, pero ellos no destruyen la novela, sino que se destruyen a sí mismos como creadores, si es que realmente lo son.

SOBRE LA NOVELA CHILENA

Ciertos profetas pesimistas anuncian cada cierto tiempo la muerte o decadencia de la novela. Se ha dicho por críticos o filósofos que ella se deshumaniza o está en crisis. Pero los novelistas siguen escribiendo como antes y surgen otros nuevos.

No parece que haya que guardar luto por la novela chilena. Está en su juventud o en su adolescencia. Apenas tiene cien años y no piensa morir. Sin duda vivirá a pesar de la radio, del cine y de todos los vaticinios apocalípticos. Esto no quiere decir que sea grandiosa ni perfecta. A pesar de que contamos con buenos novelistas en escala local, siempre flota en el

ambiente la sensación de que seguimos siendo aprendices. En el curso del presente siglo, aproximadamente cada diez años, se han sucedido cuatro o cinco promociones que han enriquecido nuestro género novelístico. Probablemente esta centuria todavía no ha dado ningún escritor de ficción de la talla de Blest Gana; pero estuvo con su estatura de dos metros relativamente solo y a gran distancia de sus colegas contemporáneos. En cambio, en lo que va corrido del siglo XX la novela chilena muestra unos cuantos creadores que se aproximan al metro ochenta.

No corresponde aquí hacer un catastro de la novela chilena; pero, sí, decir algo en cuanto a su sentido.

Salvo excepciones, casi nunca ha sido escrita para círculos privados, aunque sí algunas agraden a determinados grupos sociales, y son miradas con indiferencia o rechazados por otros. La novela en Chile sigue siendo, por regla general, un género de la clase media, tanto por el origen social de sus autores, en su mayoría pequeños burgueses, como por los personajes que trata y el público que la lee. Sin embargo, la aristocracia estimula y exalta a algunos novelistas salidos de su seno, que en más de un caso le vuelven la espalda. El proletariado, dentro de su capa más cultivada, en los últimos tiempos también aspira a una literatura que refleje sus problemas. Aún no tenemos novelistas notables de origen obrero, salvo Nicomedes Guzmán; mas un buen núcleo de intelectuales de los estratos más radicalizados de la clase media abraza su ideología y escribe sobre sus luchas, hombres, esperanzas y congojas. Pero es evidente que la idea de una literatura proletaria, como la que estuvo en boga en los Estados Unidos durante la década del treinta, es absurda. Los sectores revolucionarios no pueden concebir al hombre encasillado en las fronteras de una sola clase, sino actuando en el proceso de la realidad que las comprende a todas, aunque sea en una relación de antagonismo. Una no puede existir sin la otra.

Así como en los Estados Unidos la generación de Dos Passos, Hemingway, Fitzgerald, Faulkner, Steinbeck o Thomas Wolfe ha sentido la necesidad de tratar los asuntos humanos con una nueva técnica, se advierte que los novelistas chilenos jóvenes se lanzan hacia una renovación de formas y en algunos casos a la introspección. Pero no han superado a Blest Gana en la complejidad de la intriga, quien armaba, dentro de una concepción tal vez más simple, más complicadamente, sus vivientes y formidables enredos, donde cada hebra se trenzaba al tejido general. También aventaja al común de nuestros escritores contemporáneos por su filosofía de la literatura como imagen de la existencia nacional pintada en grandes lienzos

movibles. Eso tal vez se vio impulsado por circunstancias históricas. Por aquel entonces hacía menos de cincuenta años que Chile había alcanzado su independencia política. La necesidad de forjar una expresión propia era un sentimiento fuerte entre los escritores, urgidos por el anhelo de participar en la formación de la nueva vida y de la nueva literatura. Bello, Lastarria sintieron ese espíritu como teoría y hasta cierto punto como práctica. Blest Gana contribuyó a la empresa con los actos de sus novelas, aunque no de manera sólo intuitiva y empírica, pues es conocida su consciente voluntad de impulsar la creación de una novela que representara la sociedad chilena de su tiempo, así como Balzac lo hizo con la francesa. Es una forma de autoafirmación y de primer orgullo chileno, de plantear y defender el derecho a escribir una literatura nacional, que no fuera, como Sarmiento decía, una segunda edición de España, probando con la fuerza de obras realizadas que habíamos dejado de ser sus tributarios, tanto en lo político como en lo espiritual. Sus personajes principales fueron chilenos, aunque, por excepción, los sitúa viviendo en Europa, como sucede en "Los Trasplantados"; pero tampoco allí sus protagonistas son parisienses ni ambiguas figuras cosmopolitas so capa de universales, sino chilenos que hacen una vida prestada y desarrollan una tragedia, una tragedia más honda, precisamente porque sufren una vida alquilada, en tierra extraña. Este ángulo del legado de Blest Gana mantiene, a nuestro juicio, su validez: el novelista chileno debería ser un hombre con cierto sentido histórico, atento a la realidad social, sea que dé a sus obras proporciones íntimas o heroicas. Para mí una gran novela es la que responde en algún sentido a una pregunta o angustia de su tiempo, a algo que preocupe o sienta la sociedad, el país, el pueblo, que produce en ellos un estremecimiento porque se ven interpretados en alguna verdad tanto interior como exterior. Y esto probablemente se logra cuando los representa y partiendo de ellos va un poco más lejos, cuando el escritor observa y extrae de la realidad el contenido de su forma creadora no para esclavizarse al material, sino para extraer de él una esencia artística y humana que haga de lo fugaz lo permanente, del drama individual una conciencia colectiva. Importa mucho que el origen y la irradiación social de una novela no anule su dimensión psicológica, dañándola en hondura. Entre ambos factores hay una unidad y una contradicción dentro de la cual el verdadero creador tiene que descubrir la proporción áurea.

No queremos una chilenidad descuartizada. No sólo el campo es lo chileno. Es todo el país, pero además, y en primer término, todo el hom-

bre. En esto marchamos más bien a la zaga. El descriptivismo del paisaje y de las costumbres, el cuadro de lo que ven los ojos de la cara, habitualmente en Chile, más reiterado e importante que aquello que ven los ojos del alma, el sondaje psicológico, el choque de las pasiones y de los sentimientos. No pretendemos decir que el sentido psicológico no existe en la ficción de casa, pero es el pariente pobre. Y a veces, cuando se da, salvando excepciones finas, lo absorbe todo. Jibariza la realidad y elephantiza laberintos, pequeños Edipos o Electras. Y este es el otro extremo, tanto o más falso que el primero.

Ya que hablamos de la novela agraria, deseamos añadir otra consideración. Si Mariano Latorre hubiera empezado a escribir en el año 1958, su teoría que contrae en la tierra la esencia de Chile tendría menos justificación que a principios del siglo, porque desde entonces hasta ahora el centro de gravedad del país se ha desplazado. Basta con echar una mirada a la provincia de Concepción para darse cuenta de ello. A diferencia de otros países sudamericanos, en Chile la mayoría de la población ya no vive en el campo, sino en la ciudad, y la fábrica o la mina va eclipsando a la hacienda. La juventud rural emigra hacia las concentraciones urbanas, las cuales adquieren una calidad de materia prima literaria rica en nuevos rasgos que hace cincuenta años nadie hubiera imaginado.

Si bien la colonia se aferra a algunos rincones, el siglo XX ha entrado por casi todos los poros del país, pese a lo cual no contamos con esas novelas cíclicas que en otras literaturas dan testimonio de estos cambios. Ellos influyen también las formas. Sin embargo, nadie ha estudiado aún, por ejemplo, el "tempo" acelerado que el cine imprime sobre el ritmo y la estructura de algunas de nuestras novelas y cuentos, así como sus huellas digitales en el periodismo, en la mentalidad de la juventud y hasta en el estilo de ciertos crímenes.

La literatura es hija de su tiempo. Por eso los modelos del pasado sólo un escritor lunar o intemporal podría tratar de tomarlos como ejemplos plenamente válidos en la actualidad. Nuestro más grande novelista —se ha repetido— continúa siendo Blest Gana; pero un escritor chileno de la segunda mitad del siglo XX no puede escribir ni siquiera como el más grande novelista chileno de la segunda mitad del siglo XIX. Han cambiado la sociedad, la literatura, la novela, la poesía, e, incluso, aunque muchos lo nieguen, el hombre. El joven concreto de 1958, venido de Atacama a estudiar a Santiago, no es hoy, en su pensamiento y en su visión del mundo, una réplica exacta de Martín Rivas. La sociedad que lo de-

termina y moldea es distinta y lo ha hecho diferente. En consecuencia, su enfoque literario tiene que ser diverso. La novela chilena de 1958 o la que alguno de nosotros pueda escribir en 1970 debe ser contemporánea en su espíritu, aunque escriba del pasado. En caso contrario, no dirá nada al lector. Y no sobrevivirá ni el autor ni su obra.

Y precisamente la ambición de todo escritor es producir obras que lo sobrevivan.

Hay que inclinarse a suponer que sólo logra una póliza de sobrevivir aquel que en sus libros expresa las emociones y características de su época. Se escribe con estilo crudo o cocido; la verdad es que el autor escapa a la muerte por el contenido y la forma del contenido.

El héroe de la novela es el hombre, único y diferente. El arte del creador consiste en tejer la tela de la función con los hilos de la diversidad y de la semejanza humana.

No hay criollistas, imaginistas, psicologistas o realistas puros. La mezcla es inevitable; pero la dosis de los elementos varía según una tabla que no se rige por las ciencias exactas.

Se escucha a veces a personas fronterizas de la literatura, sobre todo editores, lamentarse de que en Chile no sólo hay inflación monetaria, sino también inflación literaria, plétora poética y novelística. La queja no es nueva. En el siglo XVI González Eslava sostenía que en América "hay más poetas que estiércol". A los asustados por la inflación de la novela, género que por lo común refleja la realidad chilena, sea en primero, segundo o tercer grado, con su porción de sueño y fantasía, porque el sueño también forma parte de la vida despierta, habría que responderles que aún faltan muchas buenas novelas para una toma de conciencia más o menos completa del país y del pueblo, de lo que somos por dentro.

Pese a todo, en Chile el número de lectores de novelas va creciendo. Hay mucha gente que ya no tiene prejuicio contra los autores nacionales. Y algunos no leen sus libros por matar el tiempo, sino por vivirlos más intensamente, con algo que sienten suyo, que les ayuda a explicarse a sí mismos y los convierte en cierto sentido en protagonistas.

En este Encuentro de Escritores hemos sentido detrás de nosotros al lector, lo cual ha contribuido a fortalecer un sentimiento de responsabilidad profesional y civil. A pesar de que aquí se congregó, como en un Arca de Noé, la suma de todas las posiciones frente a la sociedad y a la estética, no surgió ninguno de esos clásicos fanáticos de otra época que cuando oía la palabra "tolerancia", fruncía la nariz, como si algo oliera mal y decía:

"Hay casas para eso". No deja de ser admirable cuando se piensa que nadie claudicó de sus posiciones. Esto se debió quizá a que nos unía algo más fuerte que un código de buenas maneras: Una especie de caución solidaria que obliga a hacer de nuestra actitud frente a la literatura una cosa, no diremos trágica, pero sí seria. Los escritores aquí reunidos, de treinta a cuarenta años, representan una generación intermedia, son un puente entre el pasado y los que vienen. No todos han sido siempre fieles a su vocación literaria. La vida a menudo los ha llevado a otros oficios, lo cual ha enriquecido su experiencia inmediata, pero también les ha quitado tiempo para ir más a fondo como escritores de trabajo diario.

Tal vez algunos de nosotros escribamos libros que con el tiempo sólo serán un puñado de polvo en la Biblioteca Nacional. Pero nos alienta la idea de que entre todos estamos trayendo raíces, piedras, imágenes de hombres, sombras de pasiones, dolores y alegrías en que mañana podrá leerse una época no sólo de la literatura chilena, sino también de un pueblo.

JOSÉ MANUEL VERGARA

TRES ACTITUDES FRENTE A LA NOVELA

QUIERO comenzar este trabajo expresando mi auténtica admiración por la ciudad de Concepción. La he visto agrupada en torno a una orquesta que interpretaba a Bach. La he visto seguir, día a día, la aventura de este Encuentro de Escritores. He visto que sus periódicos han desplazado de sus páginas centrales a futbolistas, políticos y asesinos —que constituyen las tres estirpes heroicas de la nación— en beneficio de escritores y poetas. He visto a su Universidad manifestarse sabiamente por boca de su Rector, con hospitalidad y talento por parte de los tres organizadores de este Encuentro, y con encantadora sencillez por parte de todos. Los alcances de esta iniciativa, los que puedo adivinar, me alegran el alma. Espero que nosotros, los escritores, hayamos respondido a tanta solera.

Cuando recibí la gentil invitación a participar en este Encuentro surgió en mí la siguiente pregunta: "¿Qué puedo dar?" Me registré interiormente. Lo único que encontré fue a un católico chileno y novelista, que se llama José Manuel Vergara. Es poco. Pero, por ahora, no hay más que pueda dar con tranquilidad de conciencia. Si la entrega se lleva a cabo conforme a la verdad, aunque ésta sea adversa, habré logrado dar una

actitud frente a la novela, que, en última instancia, respondería a la invitación de que he sido objeto. La verdad de tal respuesta va a estar amenazada, constantemente, por la tentación a aumentar mi dádiva artificialmente —para pasar por generoso—, aumentándome a mí mismo. Y es una tentación tan succulenta, tan fácil de ceder a ella; basta envolverse en muchos papeles relucientes, pegarse la etiqueta de un ideario costoso o heroico o sentimental, y exclamar —con voz adecuada— “¡Heme aquí!” Verifiquemos entonces el experimento.

Mi actitud frente a la novela en general adolece de tres limitaciones principales. Primera, que soy un católico timorato. Esto es, que camino despacio, demasiado despacio, porque le temo a lo estrecho, a lo elevado y a lo pedregoso de la senda; se trata de un caminante con las plantas de los pies delicadas y doloridas, que de cuando en cuando se sienta para contemplarse sus pies con un gesto autocompasivo muy poco aconsejable.

La segunda limitación que tendrá esta actitud mía frente a la novela consiste en que soy un chileno armado de un instrumento muy típico nuestro que se llama la agudeza crítica —ese corvo afilado que es diestro en descuerar engaños y que, gracias a Dios, todos los chilenos llevamos al cinto—, pero que en este caso, será una limitación, pues ese mismo presentimiento crítico me impedirá dar recetas de chilenidad. Creo que nuestra cultura, y todas las culturas, se está desarrollando merced a un movimiento con leyes propias, el cual se acelera o se aminora gracias al aporte de conquistas culturales que cada chileno verifica conforme a sus exigencias fundamentales, y no por medio de manifiestos o programas, que siempre pecarán de exigüos.

La tercera limitación que afecta y modifica y empequeñece esta actitud mía frente a la novela, consiste en que soy un novelista incipiente, que ha leído poco y ha escrito menos. Sólo tengo un libro publicado. En cuanto a lecturas, puedo dividir las en dos grupos: las profesionales, que debo tragar como editor, y las vitales, que se refieren a la vida de mi cristianismo y de mi arte. Estoy sumido en la Biblia, por un lado, y en Shakespeare y en el Quijote, por otro, y creo que tengo para varios años más antes de agotar el menor de ellos. Un paréntesis: siento la necesidad de recordar, nuevamente, que no deseo convencer a nadie de que mi posición es la mejor ni la peor. Sólo estoy tratando de limitar y darle las dimensiones reales a una actitud que deseo darla tal cual es.

Consideradas estas tres limitaciones de católico lento, chileno miope y novelista incipiente, entraré a expresar en qué consiste mi actitud frente al

contenido de la novela que sólo pretende ser útil e interesante en cuanto verdadera.

Esta nueva parte del experimento la llevaré a efecto sobre la novela que estoy escribiendo actualmente.

¿Por qué la escribo?

Porque amo al personaje que es su protagonista. Es decir, sé en qué consiste su desgracia y *necesito* darle una oportunidad para que se salve de esa desgracia que le amarga la existencia. Yo he inventado una situación de tiempo y de lugar que, de atravesarla, creo que dicho personaje tendría muchas posibilidades de liberarse del dolor que le paraliza. Esta situación de tiempo y de espacio la he inventado especialmente para mi heroína, para que ella la cruce con su vida, para que extraiga consecuencias que impulsen a su inteligencia y a su voluntad a tomar una *libre* decisión que la arranque de su mal. Le he creado un camino del cual ella, la protagonista, tiene hasta el derecho de desviarse, o de no seguir, o de volverse atrás. Hasta es posible que yo me equivoque, y que después de haber cruzado la senda a que yo la invito, esta heroína siga con su mal a cuestas. De todos modos, su acontecer, fuera el que fuere, habrá quedado escrito. Y habrá quedado escrito mi esfuerzo por amarla y su esfuerzo por salvarse, o su rechazo a mi invitación. Y, a mi modo de ver, este esfuerzo por salvar del mal y este esfuerzo por salvarse del mal, constituye la cuerda floja, donde cada ser humano ejecuta el más importante y el más dramático baile de su existencia. Quiero aclarar. Al hablar de salvación, no me refiero a mi próxima vida. No; la salvación que otorga mi amor de novelista se lleva a cabo tejas abajo. Se trata de salvar a un hambriento de su hambre, a un infeliz que padece del complejo de Edipo, a un católico de su fariseísmo, a un niño del Cuco, a un comunista de la garra de su propia dialéctica. Y se trata de salvar, no al comunista por antonomasia, sino a aquel que yo conozco, que sé sufriente y cuyas causas de dolor pueden no afectar a ningún otro comunista del mundo. Y se trata de salvar, no a los hambrientos de su hambre, porque *los hambrientos* no es *ningún* hambriento. Sin embargo, se trata de salvar a *un* hambriento, al que me miró ayer con una mirada extraña, ese que tenía una camisa de color naranja, en la que parecía estar ardiendo de despecho; porque si salvo a *ese* hambriento de su hambre estaré haciendo más por los hambrientos de la humanidad que si me dedico a hacer campañas contra el hambre. Yo no sabría quitarle el miedo al Cuco a todos los niños de esta tierra; tampoco sé si es mejor que ningún niño de este mundo le tenga miedo al Cuco; puede que haya alguno que necesita de este miedo, si no

hoy, en mil años más, o en mil años antes; si no en Chile, puede que haya un niño japonés que necesite del miedo al Cuco. Pero si sé que Luisito, que no es un hambriento, que no es chileno, que es de padres judíos, por ejemplo, tiembla cada vez que su padre lo manda a buscar algo a su cuarto, cuando es de noche y cuando la cortina de percala se hincha con una brisa que pudiera no ser brisa para él, que pudiera ser la respiración de ese Cuco siniestro que lo espera con las manos velludas extendidas. Entonces la cara de niño judío de Luisito empalidece de terror y sufre, sufre estérilmente. Pues bien. Yo, novelista, cojo a Luisito de la mano, le abro la puerta de mi arte y lo introduzco en un mundo lleno de Cucos sonrientes e inofensivos; se los iré dosificando con ternura; iré con él a la habitación fatídica y registraremos juntos todos los rincones; le regalaré una colección de Cucos de juguete, si es necesario; hablaré con el padre, recurriré a la madre. Si todo fracasa, la novela, de todos modos, narrará un intento de amor entre un novelista chileno miope, católico lento, y un niño judío que hizo cuanto pudo por escaparle al Cuco y que no lo consiguió. ¿Que una novela semejante no le quitaría el miedo al Cuco a ningún niño? Quizás. Pero si ese no era el objetivo. El objetivo era el Cuco de Luisito, que puede que a otro niño no le afecte en absoluto. Es posible que haya niños que no le tengan miedo al Cuco, y que para quitárselo hubiera de *inventarles* uno. No. Yo nunca voy a escribir novelas en contra del Cuco, así abstraído de todos los niños. Primero, porque no hay ningún niño que se llame *Todoslosniños*. Tendría yo que inventar uno. Y yo no puedo amar mis propias invenciones. Mi amor sólo puede referirse al ser. Y yo no inventé el ser; ni puedo inventarlo. Y si no amo, ¿para qué escribir?

Lo mismo sucede con el hambre. ¿A quién le da hambre el hambre? A nadie. El hambre no tiene ser. El hambriento sí que lo tiene. A él se le puede amar; a él se le puede alimentar; y se le puede invitar a penetrar por el portal de una novela como héroe. Espero que nunca me llegue el día en que el hambre me impida ver a un hambriento. Y pero aún el día en que, al ver un hambriento, exclame: "¡Ahí va el hambre!" Porque en ese día habré dejado de amar.

Escribir novelas es, entonces, para mí, la manera de amar y de odiar que tiene un novelista. Y este amor comienza y acaba en *un* personaje. Y no pretende más que salvar a ese personaje del mal que lo aqueja y que a mí me conmovió. Y desde el mismo instante que pretende objetivos ulteriores, ya no lo estoy amando, ni estoy amando a nadie. Porque estaré utilizando a mi personaje como una *cerbatana* para soplar por él dardos destinados a otros.

Dardos que nunca llegan a su destino. Porque el lector no gusta de ser engañado, aborrece las novelas con anzuelos. Las novelas que tienden a "formarlo" cultural, política o religiosamente. No. Al lector le gusta ser testigo de un acto verdadero, con comienzo y fin en sí mismo; en otras palabras: el lector gusta de obras de arte, y no de obras *pastorales*.

Y yo, como novelista, no me siento estéril ni habitante de una torre de marfil, por el hecho de amar a mis personajes. Porque sé que si ellos son seres humanos, en ellos estoy amando a la humanidad. Y porque sé que un acto de amor, aun el que un novelista efectúa en su obra, nunca será perdido, porque entrará a aumentar en una gota más el mar que la humanidad ha ido llenando día a día, sudorosamente, desde que el hombre mereció tal nombre.

Debo hacer una declaración respecto a todo lo dicho. Esta actitud de amor hacia los personajes no se verifica en mí en un plano angelical. Indicaré sus limitaciones en beneficio de su realidad y veracidad. Primero, este amor mío por mis personajes está amenazado por mi *egolatria*. Debo entablar lucha constante y subterránea para que mi novela no se convierta en un monumento erigido en gloria de mi posible inteligencia, de mi ironía, de mi penetración psicológica, o de mi ternura. Y esto es difícil, al menos para mí. Es difícil rechazar la tentación de "caer bien" entre miles de lectores. Es difícil desaparecer en beneficio de la vida de mis personajes cuando son tan grandes y heroicas las posibilidades que se me ofrecen de brillar. Segunda limitación a esta actitud de amor es la de no ceder al afán destructivo que anida en la raíz de todo ser humano y en mí especialmente: permitir que mis personajes existan y se salven, en lugar de tender a destruirlos o a hacerlos odiosos. Ninguna religión, doctrina o cultura propiamente tales desean este tipo de holocaustos, porque ningún compromiso noble puede aceptar el odio como ofrenda. Una novela comunista que se dedique a crear personajes aborrecibles —un banquero norteamericano, por ejemplo— con el objeto de enseñar al pueblo, sólo logrará denigrar a la propia doctrina comunista y a cada uno de sus partidarios. Y lo mismo sucede con las novelas católicas de esta ralea. Pues bien, esa tendencia, que antes llamé "pastoral" es otra de las amenazas que hay en mí y que pugna por anular mi actitud de amor. La tercera limitación consiste en la lucha que debo entablar para impedir que una de mis *ideas* se disfraze de ser humano para exhibirse en el espacio novelístico. Me he visto obligado a rodearme de una barrera aduanera, en la que se exige pasaporte de individuo a cada postulante a

personaje. Creo que he demostrado suficientemente que esta actitud de amor no se lleva a efecto entre arpas y querubes.

Lo dicho comprende una actitud, la mía, frente al contenido novelesco. Respecto a su forma, diré una sola preocupación de la que se desprenden todas las demás. Mis limitaciones frente a esta actitud formal son densas, borrosas y forman verdaderos batallones. Las enumeraré en bloque: conocimientos superficiales de la historia del arte, salvo de algunos períodos; inmadurez estética, aún no estoy muy seguro de qué es y qué no es bello; enorme desconfianza de las formas artísticas contemporáneas; falta de soledad; falta de vida interior; falta de espíritu contemplativo; apresuramientos adolescentes y falta de libertad ante el influjo de formas consideradas perfectas.

Vista esta nube de limitaciones que obran en mí en mayor o menor grado, puedo ubicar a través de ella la siguiente ambición formal:

La actitud de amor respecto de mis personajes me exige métodos eficaces y de rápidos resultados. El amor no admite las tramitaciones. Si amo a un hambriento, buscaré la forma más veloz de saciar su apetito. Si busco salvar a un fariseo en mi trama novelesca, querré que este personaje fariseo permanezca el menor tiempo posible atado a su mal.

Entonces, de mi actitud de amor hacia los personajes se desprende una forma que posee, principalmente, la siguiente característica: eliminación despiadada de todo lo superfluo. Deseo que el hilo dramático de mis narraciones no se detenga nunca, que avance siempre hacia el final, que no forme lagunas. Deseo establecer una verdadera ascética de la forma. Construir con el mínimo posible de elementos. Que la trayectoria dramática sea *decidida* como el vuelo del peuco cuando cae a plomo sobre su presa. Cualquiera dilación innecesaria ofende al amor que le debo a mi personaje. Si puedo salvarle sin preguntarle, ya no su nacionalidad, sino su nombre, así lo haré. He comprobado, con satisfacción, que esta actitud formal responde al espíritu de mi tiempo, recordemos la forma de un Sputnik, o de un proyectil intercontinental; en ellos nada sobra, todo está construido de modo que cumpla con su cometido: surcar el espacio. Y he visto que puedo satisfacer este espíritu no ya sin contrariar mi amor de novelista por mis personajes, sino intensificándolo.

La mayor limitación que surge de mí respecto a esta actitud formal, consiste en la tentación a crear frases y hasta capítulos destinados, no a amar, sino a lograr "efectos" deslumbrantes en el ánimo del lector. La otra tentación consiste en creer que todo lector es un imberbe que requiere de

explicaciones marginales para explicarse el drama o la personalidad del personaje; a veces me es difícil vencer a un petulante profesor omnisapiente que suele surgir de mi interior y que quiere exponer todas sus teorías, juicios morales, científicos y estéticos, sobre lo que está sucediendo en el acontecer novelesco.

El tercer punto, y último, que trataré en este trabajo consiste en mi actitud, como novelista, frente a lo chileno.

Los elementos que debilitan y le quitan rango de "axioma" a esta actitud son: Escasez de lecturas de obras literarias chilenas, de lo que se desprende un panorama borroso y discontinuo de la historia literaria nacional. Siete años de estada en Europa durante el período de gestación de mi aún precaria madurez; de lo que se desprende una actitud tendiente a relacionarme con los individuos, conforme a lo que *son* frente a mí, sin preguntarles de dónde vienen o dónde van. He sido bien tratado y mal tratado por hombres y mujeres y niños de muchas nacionalidades, razas y doctrinas, verificando que sus bondades y perversidades actuaban independientemente de sus lugares de origen.

Expresaré mi actitud mediante una experiencia que tuve hace un tiempo.

Hace un par de años compré un departamento en Santiago. Sería mi casa. El hecho me colmó de gusto. Se compraron cortinas nuevas, algunos muebles, varias lámparas. Cada objeto era seleccionado con cuidado y regocijo. Cada día descubría nuevas perfecciones y me sentía impulsado a comunicárselas a mis amigos: "La calefacción es radial, ¿sabes?, surge del piso y da una temperatura muy homogénea. ¿Qué sistema de calefacción hay en tu casa? ¿Radiadores de agua caliente?" Y, entonces, yo me sonreía con cierto orgullo. El tiempo que pasaba en mi nuevo departamento me parecía corto; ansiaba llegar a él, colgar otro cuadro, mover este mueble, o, simplemente, estar, contemplar mi casa y regocijarme. Esta actitud mía fue adivinada hasta por lo menos perspicaces de mis amigos; me decían: "Oye, qué te pasa a tí, ¿es primera vez que tienes casa?"

Pasó el tiempo. Mi casa sigue dándome agrado y me sigue gustando vivir en ella. Pero esto se debe ya a una característica propia de mi ser, que gusta de estar en su casa, y no a la aventura regocijante del nuevo propietario. Si voy a la casa de un amigo, ya no me siento obligado a establecer comparaciones. Al contrario, sin hablar de lo que yo tengo, me puedo dar el lujo de hacerle una observación respecto a cómo colocar una lámpara, lo que constituye, a mi manera de ver, una rotunda afirmación acerca de

mi propio hogar. Y es *ahora* que me siento dueño de casa, ya que, antes, era la casa que se había adueñado de mí.

Ahora bien, cuando oigo y cuando leo exaltado o regocijante, recuentos de pinos araucarios y raulles, de nombres ilustres y especialidades culinarias, usos, costumbres, muebles y vestimentas, me dan deseos de decir: "Hombre, cálmese. Me hace Ud. el efecto de estar recién llegado a Chile. Desempaque luego; ordénese, sérénese, y siéntase en su casa. No liaga esos manifiestos de chilenidad, porque hace ver, a todas luces, que es usted un recién llegado. ¿Qué es muy hermoso Chile? Estamos totalmente de acuerdo, pero no se deje ahogar por su hermosura, poséala tranquilamente, es suya: ¿no recuerda usted que es chileno?"

Y es una ironía que yo, a quien se ha tachado de universalista, cosmopolita y extranjerizante, que no me siento tampoco un líder de la chilenidad, porque no trazo ningún programa prematuro al respecto, me siento mucho más chileno, mucho más reposadamente dueño de mi nacionalidad y de mi hogar patrio que aquellos que aún están urgidos por la natural y simpática inquietud del nuevo propietario.

Respecto a una actitud hacia los otros países, encuentro que es una afirmación de chilenidad mucho más rotunda el hecho de indicar una posible falla en el tránsito de Place de la Concorde, por ejemplo, que pretender plantar en ella un bosque de coigües y coligües. Lo primero indica que en nuestro país está bien organizado el tránsito de vehículos y peatones; lo segundo, sólo demuestra un exhibicionismo peculiar a un propietario incipiente, actitud, como dije, simpática y natural, pero pasajera, es de esperar.

Creo que ya ha llegado la hora en que si un novelista chileno desea localizar su trama en otro país, que se le permita hacerlo sin sospechar de que está perdiendo chilenidad, sino que la está *afirmando*. Para aludir a un ejemplo de enormes dimensiones, yo supongo que los ingleses no se ofendieron cuando Shakespeare situaba sus tramas dramáticas en Italia o en Dinamarca, al contrario, deben haber presentado que ellos ya podían saber, por sus propios medios, algo, y mucho, acerca de esos países, sin tener que acudir a dramaturgos italianos o daneses para que se lo expresaran. Creo que hay pocos actos tan significativos de poseer algo —y la nacionalidad es algo que se posee—, como el acto de *dejar* el acto poseído sin caer en el abandono ni en el olvido del mismo, sin sentir que se le ha traicionado. Creo que esta experiencia es valedera hasta en las relaciones entre marido y mujer. Ya que es sabido que, cuando uno de los cónyuges, o ambos, se dedican a vocear la dicha y las perfecciones de su unión, sólo significa una de dos cosas: o están

recién casados, o la mentada unión se está desmoronando. Por el contrario, cuando una pareja se aviene, existe entre ellos una suerte de silencio, sereno, ajeno a programas y a manifestos, un silencio, en el que están tácitos el amor y la fidelidad.

Todo este trabajo puede entonces resumirse en tres puntos:

1. Una actitud frente al *contenido* de la novela, que consiste en amar al personaje por sí mismo. Esto es, salvar al protagonista de su desgracia —todo ser humano padece de una desgracia—, sea ella moral, psíquica (como un complejo de Edipo) o física, como es el hambre. Dada mi fe católica, la desgracia que más me mueve a amar es el mal moral que nosotros llamamos pecado.

2. Una actitud frente a la *forma* de la novela, que consiste en desear un ascetismo estético que le dé al amor una eficacia sin tramitaciones.

3. Una actitud frente al *radio* de acción de los novelistas chilenos, que consiste, no sólo en permitirles, sino en desear que ellos tomen posiciones frente a una realidad universal, y esto, considerado como *plenitud* de chilenidad más que como un olvido coqueto de nuestra cultura.

Deseo terminar esta exposición con un breve relato.

Estamos en una aldea pescadora, a orillas de un lago. En ella reina y prospera un experto pescador dueño de inmensa red y numerosas y bien construidas embarcaciones. En una ocasión reunió a los habitantes de la caleta junto a la fogata nocturna y les dijo:

—Mañana, junto con el alba, saldré con todas mis embarcaciones y extenderé mi gran red, de modo que atraparé todos los peces del lago.

Al día siguiente se embarcó, como había prometido, y después de siete días y de siete noches, volvió con su gran red cargada hasta los bordes. A la vista de todos los habitantes de la aldea hizo extender el fruto de su pesca a lo largo de la playa, y dijo:

—Aquí os he traído *todos* los peces del lago.

Un murmullo admirado brotó de todas las gargantas.

Y de pronto, un niño, delgaducho y moreno, se puso frente al gran pescador y con tiplada vocecilla, le dijo:

—Gran pescador, muéstrame tu red.

Una vez que se la hubieron traído, hizo el niño la tremenda pregunta:

—Dime, gran pescador, ¿dónde están los pececillos que pasaron por los hoyos de tu red?

Como ustedes mismos han podido comprobar por mis palabras, mi red es

pequeña y sus hoyos son vastos y malamente remendados. Por eso, sólo he traído tres peces. Ni sé a qué precio se venderán en el mercado. Pero puedo hacer una aseveración que no perturbará mi conciencia: estos tres peces son frescos, porque están recién cogidos de mi lago interior. Muchas gracias.

Fernando Alegria Alfredo Lefebvre Juan Loveluck

Mario Osses

Luis Oyarzún

FERNANDO ALEGRÍA

RESOLUCION DE MEDIO SIGLO

PERTENEZCO a una generación que recibió su herencia literaria dividida en tres nítidas porciones:

1) De un grupo escogido de poetas, ensayistas y novelistas recibimos, a principios de siglo, el mandato de orientar la creación artística hacia la búsqueda de los principios más puros de la responsabilidad social del hombre y de la armonía ideal del espíritu con las fuerzas de la naturaleza. Ese grupo de dulces y fraternales anarquistas, de tolstoyanos iluminados, que entraron a la novela por el camino naturalista de Zola y por el realismo psicológico de Gogol, Dostoiewsky, Turgenev y Gorky, y en la poesía dejaron creciendo una arrebatadora urgencia mística de carácter cristiano y budista, firmó su testamento con nombres que en sí encerraban una declaración de fe: Pedro Prado, como quien dice Pedro Pájaro, Pedro Montaña; Fernando Sant-Ivan, así, separado por un guión: Sant-Ivan, como un revuelo de palomas y una aureola roja entre cúpulas de iglesias y penachos revolucionarios, como un campesino aliento en las selvas de Arauco, en sus bosques milenarios, cruzados de cicatrices y de helechos, ardiendo de pie frente al mar; Gabriela Mistral, derramada como un oro de trompeta bíblica sobre nuestro desierto; moviéndose de rancho en rancho con su silla de junco, de escuela en escuela, de indio en indio, con su banderita y su silabario, seguida por millones de mujeres y niños, agitando con mano delicada la greda del idioma castellano entre las piedras y las flores de los volcanes centroamericanos; Augusto D'Halmar, del mar, de la bruma, del errante buscar por el mundo un secreto dionisiaco que es-

tuvo siempre guardado en su cabellera de oro y plata y en su perfil de estampido. En lugar más circunspecto y escolástico, pero no menos excelso, se leía la firma de quien daba fe de este primer legado: Armando Donoso, febril como una antena, con su paquete de doctrinas sociales bajo el brazo, preocupado de divulgar a Bilbao en 1900 y a Los Diez en 1920.

La primera porción de nuestro legado deriva de esos hombres, pues ellos dieron una orientación social, una dignidad espiritual y un sentido de nacionalidad a esa literatura chilena que, impulsada por los próceres intelectuales de 1842, flotaba sin raíces ni propósitos en la marejada romántica de fines del siglo XIX. Pedro Prado, Fernando Santiván, Augusto D'Halmar, Mariano Latorre, Eduardo Barrios, Rafael Maluenda, Gabriela Mistral, Angel Cruchaga Santa María, originaron una tradición literaria que completaba a medio siglo de distancia los postulados de los humanistas chilenos de 1842. Ayudados más tarde por la promoción de Manuel Rojas y Pablo Neruda crearon una literatura de raigambre regional, dieron categoría artística a un lenguaje de cepa americana e intentaron manejar en sus versos los símbolos que tradujeran a un idioma universal el angustioso trance de un pueblo que adquiere conciencia de su destino en el mundo moderno y no se posesiona aún de los instrumentos para realizarlo.

Junto a su legado, nos dejaron una deuda: porque de esa bancarrota social y económica de la primera guerra mundial que aplastó brutalmente los amables mitos del positivismo y del liberalismo salieron nuestros benefactores con las manos vacías y un gran silencio en los labios. Un silencio de años y, en ciertos casos, un silencio definitivo. La literatura quemante y dinámica de los primeros treinta años de nuestro siglo se convirtió en pintoresca hojarasca criollista. Los grandes problemas filosóficos y sociales que enunciaron Francisco Bilbao, Valentín Letelier, Francisco Encina, Alejandro Venegas, Armando Donoso, cedieron su puesto a la trama acomodaticia de los cocineros de cuentos. El arte fino de narrar, la exquisita penetración psicológica de D'Halmar, de Federico Gana, de Barrios, de Maluenda, de Rojas, desapareció en las toscas manos de los zapateros del estilo, de los sastres de la caracterización. También esto fue parte del primer legado: esa falsificación de discípulos sin talento que los grandes, voluntaria o involuntariamente, alentaron con su silencio.

2) Entre los años de 1915 y 1930 se forjó en Chile una gran poesía, acaso la expresión poética de mayor alcurnia en el mundo español contemporáneo: esa poesía es la segunda porción de nuestra herencia. De los hombres y mujeres que crearon esa riqueza heredamos nosotros un concepto estricto de la

pureza de la obra artística, un poder de discernir la elaboración responsable y profunda de lo improvisado, una voluntad de superar todo localismo superficial y fácil para comprometernos en la aventurada creación de mitos que expresen el genio de nuestro pueblo, así como el destino individual del poeta. Heredamos también la conciencia del valor de la palabra y la seguridad de que al forjar su estilo el poeta no está urdiendo una trampa para ocultar sus fracasos, sino que contribuye a revelar la belleza poética a la luz de un entendimiento original que constituye la *gracia* de su creación. Heredamos la clave para exponer la esencia del paisaje, recreado en una nueva dimensión espiritual que representa la victoria de la imagen sobre el conocimiento puramente conceptual; heredamos un sentido lírico y un sentido dramático que superan las viejas técnicas de la poesía narrativa: con Vicente Huidobro aprendimos a ser líricos sin depender de objetos y seres disecados por la memoria; aprendimos que las pasiones y sentimientos del romanticismo eterno pueden ganar su autenticidad original, si el poeta se atreve a arrasar con la costra lingüística que deposita en ellos el tiempo y la retórica; de Pablo de Rokha recibimos un poder dramático para penetrar en las oscuras zonas subconscientes de la gente criolla, enfrentándonos a sus mitos religiosos y sociales y comprendiendo la floración subterránea de su viril lenguaje popular; de Pablo Neruda heredamos el cordón umbilical que nos une a la gran poesía conceptista española, la de Quevedo y Góngora, heredamos los dulces ramos de olor a la tradición sentimentalista chilena, la de Pezoa Véliz y Magallanes Moore; de Neruda recibimos también la concepción de una cultura unitaria de América y la renovada dedicación a los problemas sociales que planteara la generación del 900; de Neruda, finalmente, heredamos una organización de símbolos lingüísticos y una devoción lírica al paisaje y a los hombres de Chile. Todos ellos descubrieron para nosotros la imagen del poeta-vidente —según la concepción de Emerson—, y el acento bíblico y civil de Whitman, Blake y Swinburne.

El legado de estos hombres, llegó a nuestras manos intacto en la obra de dos poetas de transición: Humberto Díaz Casanueva, dramático, herético en su órbita de símbolos, apasionado y duro analizador de contradicciones, elegíaco en sus cantos de amor filial; y Juvencio Valle, el más excelso de los imaginistas chilenos, pastor, geógrafo, juglar y apóstol de un panteísmo en cuya savia crepita el júbilo de la floresta sureña y en cuya actividad se confunden el movimiento alado de los pájaros y poetas provincianos.

Mi generación ha recibido esta herencia en plena crisis. Crisis dinámica, preñada de valores positivos, ocultos bajo la superficial desintegración. Lo dramático es hoy constantemente melodramático; lo social es crónica periodística rimada; lo que ayer fue legítimo simbolismo filosófico, es hoy tratado de ebrias metafísicas en prosa recortada que parece poesía; los modismos lingüísticos nerudianos se negocian en un mercado libre y no siempre al mejor postor. La sabia, saludable ansia de originalidad de hace treinta años, es ahora trivial antojo de producir imágenes sintéticas en masa.

Mi generación, la de Nicanor Parra, Braulio Arenas, Gonzalo Rojas, Eduardo Anguita, Venancio Lisboa, José Miguel Vicuña, tiene en sus manos las armas que pueden cortar las amarras de la retórica conceptista chilena. El lugar que estos poetas ocupen en la historia literaria depende en gran parte de la valentía y el genio que demuestren para reconocer el signo de la muerte estampado ya sobre sus dioses literarios y para establecer junto a las ruinas una nueva poesía lúcida y meridiana en la apreciación de sus valores, implacable en la autenticidad de sus raíces folklóricas, digna de su adhesión a las tradiciones de la lengua y, por encima de todo, verdadera, genuinamente heroica, en la liberación de los mitos que han de llevar su propio mensaje de desesperación o de salvación espiritual. Otros poetas se adelantarán a realizar esta faena si nuestra generación no cumple; y sus esfuerzos se unen ya a los de ella; por ejemplo, en la obra de Miguel Arteche y Efraín Barquero.

3) Nuestra herencia se completa con un vacío que hasta hoy no fue señalado con la franqueza necesaria: me refiero al vacío que deja la generación de críticos recién pasada en el terreno de la alta especulación e investigación literaria, particularmente en lo que concierne a la definición de la poesía chilena moderna. Cada época importante de nuestra literatura tuvo sus líderes en el campo del ensayo y de la crítica: figuras ilustres, que entregaron su erudición y su voluntad de trabajo al servicio de las jóvenes generaciones de escritores. Lastarria y Bello cimentaron los comienzos de la literatura chilena moderna con sus fervorosas campañas en favor de un arte nacional, de fundamento clásico y objetivos sociales. Los hermanos Amunátegui, Diego Barros Arana, José Toribio Medina y Eduardo de la Barra, contribuyeron brillantemente a la estructuración de nuestra tradición intelectual investigando en los siglos de la Conquista, de la Colonia y de la República, desenterrando manuscritos, popularizando las modestas composiciones de la generación neoclásica y romántica. A comienzos de siglo, cuando la influencia de Rubén Darío y la difusión de las

obras naturalistas francesas y realistas rusas, así como el arraigamiento de la poesía decadente francesa, conmueven a la joven literatura chilena en sus más íntimas esencias, dos escritores, ensayista el uno y crítico el otro, vienen a orientar con sus ideas, sus interrogaciones y hasta con sus errores la producción tan decisiva de los años de 1910 a 1920: esos escritores son Armando Donoso y Omer Emeth. A ellos se debe, en parte, que el complejo avance de tendencias tan diversas cristalizara en un esfuerzo por crear una novela regionalista chilena y una poesía, como la de Pedro Prado, Gabriela Mistral, Diego Dublé Urrutia y Angel Cruchaga, que venía a imponer la sobriedad de un pensamiento hondo y de un sentimiento genuino allí donde reinaba un absurdo afán de imitar preciosismos tropicales.

Los críticos que surgen entre 1920 y 1930 nos dejan la desconcertante impresión de quedarse a la zaga y perder la ruta del desenvolvimiento estético de una gran generación de poetas chilenos. Muchos de ellos disimulan su renuncia con el tijereteo periodístico de la crónica y del artículo impresionista. Es verdad que estudiosos pertinaces de nuestro pasado literario, como Raúl Silva Castro, Ernesto Montenegro y A. Torres-Rioseco, por ejemplo, ahondan con seriedad y objetividad en la investigación de un período clave para comprender los orígenes del vanguardismo chileno: me refiero a la transición postmodernista y a los últimos ecos del romanticismo chileno. Pero no da esa generación de críticos el paso que ha de salvar el abismo entre dos épocas. ¿Quién es el mentor intelectual de la generación de Huidobro, Neruda y De Rokha? ¿Quién el ensayista de aliento, de audacia, de visión, que sale a desbrozar los caminos de la nueva poesía? En un español eminente —Amado Alonso— encuentra Neruda su exégeta. Huidobro, De Rokha, Juvencio Valle, Díaz Casanueva, encuentran en la presente generación de ensayistas y críticos, no antes, sus más fieles intérpretes. En los años decisivos de su carrera literaria esos poetas debieron abrirse el camino no sólo sin contar con la ayuda de la crítica profesional, sino en muchos casos contra la voluntad de esa crítica. Todo poeta chileno, cualquiera que sea su ideología, sus tendencias literarias o su significación, puede ofrecer ante nosotros evidencia de esa oposición tozuda o, lo que acaso es peor, de ese silencio hosco y resentido que rodeó sus esfuerzos iniciales. Como consecuencia de esta deserción el poeta debió transformarse en crítico y el novelista en crítico de poetas. Escritores de nuestra generación debieron seleccionar sus propias armas, dilucidar en diálogos consigo mismo y en el estudio de la nueva crítica alemana, española, italiana, norteamericana e inglesa, los problemas decisivos de la literatura moderna, y, apremiados

en el campo mismo de la creación, ensayar definiciones, intuir nuevos rumbos, aclarar, ordenar, interpretar, en un desesperado esfuerzo por comprender las esencias de una literatura que crece con vigor y frondosidad. No sólo era la historia literaria de nuestro país que nos desafiaba con múltiples incógnitas, sino también su historia política y social.

Ensayistas como Manuel Olguín, Clarence Finlayson, Jorge Millas, Luis Oyarzún, Francisco Santana, Mario Osses, Julio César Jobet, Alfredo LeFebvre, Carlos Hamilton, Hernán Ramírez, Juan Loveluck, penetraron con sólidos instrumentos de erudición y capacidad interpretativa a evaluar los complejos matices del desarrollo de las ideas en Chile. Algunos llegamos al terreno de la especulación y de la investigación apremiados en nuestra labor creativa por la gravedad y la urgencia de las preguntas que surgían al poner nuestra propia obra en contacto con la literatura de pasadas generaciones. En ese instante y al buscar el apoyo del pensamiento crítico que predominaba en las columnas de los diarios y revistas de mayor prestigio, creció nuestra sensación de abandono y, en consecuencia, nuestra voluntad de revisar y descubrir valores independientemente. No es otro el origen de la intensa labor interpretativa del fenómeno poético chileno que hemos emprendido en los últimos años.

Sería injusto no reconocer el hecho de que en el terreno de la novela una brillante generación, a la que pertenecen Manuel Rojas, González Vera, Sepúlveda Leyton, Salvador Reyes, Luis E. Délano, Lautaro Yankas y otros, tuvo apoyo en críticos, cuyo mérito cobrará relieve, acaso, por haber sido quienes iniciaron la querella entre regionalismo y universalismo que, a la postre, iba a acelerar la definición de la novela moderna en Chile. Estos críticos, entre los cuales es preciso destacar a Domingo Melfi, Ricardo Latcham, Manuel Vega, A. Torres-Rioseco, R. Silva Castro, Hernán Díaz Arrieta y Milton Rossel, asumen una significación pionera que nuestra generación no puede ignorar, pero no llegan a plantear con claras definiciones los problemas que atañen a la técnica, la temática y la ideología de una novelística como la nuestra, que intenta asociarse con las expresiones más avanzadas del género de la literatura contemporánea. Si de mi generación, en la que forman Merino Reyes, Juan Godoy, Gonzalo Drago, Nicomedes Guzmán, Reinaldo Lomboy, Guillermo Atías, Volodia Teitelboim, Nicasio Tangol, Carlos León, y de otra generación más joven a la que pertenecen, entre otros, José Manuel Vergara, Enrique Lafourcade, Mario Espinosa, José Donoso, Armando Cassigoli, Alfonso Echeverría, Herbert Müller, ha de salir una novelística vigorosa, representativa de la compleja y rica vida intelectual de nuestra

patria, una novelística de profunda dimensión humana, de calidad artística, de auténtico dinamismo, que no desmerezca la de países como México, Argentina, Ecuador y Cuba, por ejemplo, ella tendrá que ser el producto de ardua y aislada faena, al margen del viejo impresionismo crítico.



Con esta herencia en nuestras manos, con la convicción profunda de que cada uno de nosotros se juega en su propia obra, no sólo su destino de escritor sino también la suerte de nuestra joven literatura en años de grave crisis, expongo mi resolución de medio siglo:

Hemos de imponernos la necesidad de salvar a la poesía chilena combatiendo la retórica obscurantista, la mediocrización del verso en manos del propagandismo, la estéril acumulación de símbolos falsos que no obedecen a necesidad intelectual, sentimental o histórica alguna, la producción mecánica de imágenes, adjetivos y nombres que tapan con ornamentos preciosistas la ausencia de lo genuinamente poético. Hemos de rescatar la poesía encaminándola al mediodía de la belleza pura, fuera del callejón laberíntico de sombras y mustios fantasmas en que se está sumiendo.

Hemos de rescatar nuestra novela cortándole sus últimas amarras con el rastrero geografismo botánico y zoológico de la pasada generación costumbrista. Hemos de llevarla al plano de las grandes ideas, de los problemas del hombre moderno, de los ambientes complejos de nuestras ciudades, y no sólo de nuestros campos y montañas; en contacto con el pensamiento internacional para que contribuya con un caudal humano e ideológico propio a dilucidar el destino del hombre en el mundo contemporáneo. Dejemos que la crucen las corrientes épicas de los combates sociales, que investigue nuestra historia y recree sus mitos heroicos; dejemos que viaje y se nutra de extraños hombres y extrañas costumbres; que nos dé seres humanos, en todas sus contradicciones, que nos revele el alma del pueblo, no únicamente sus comidas, sus vestimentas y sus decires, que nos encienda el amor a la tierra no por lo que ella nos da en vinos y manjares, sino por lo que ella nos inspira en nuestros esfuerzos de independencia espiritual y material.

Y, finalmente, hemos de iniciar en el campo del ensayo y de la especulación de ideas, un movimiento que vaya al encuentro sistemático y profundo de las raíces chilenas en nuestra amalgama cultural, para que logremos entender a nuestro pueblo en ésta su hora de crisis con ideas y palabras de hoy y no con una filosofía y una literatura que caducaron hace cincuenta

años. Esta búsqueda ha de comprometer a los estudiosos de la poesía, de la novela, del cuento y del teatro, tanto como a los historiadores y sociólogos de nuestro país. De ella saldrá crítica y orientación, y se obtendrá, además, una memorable lección para el futuro.

ALFREDO LEFEBVRE

ANÁLISIS E INTERPRETACION DE POEMAS *

I

AL SILENCIO

Oh, voz, única voz, todo el hueco del mar,
todo el hueco del mar no bastaría,
todo el hueco del cielo,
toda la cavidad de la hermosura
no bastaría para contenerte,
y aunque el hombre callara y este mundo se hundiera,
oh, majestad, tú nunca
tú nunca cesarías de estar en todas partes,
porque te sobra el tiempo y el ser, única voz,
porque estás y no estás y casi eres mi Dios
y casi eres mi padre cuando estoy más oscuro.

*

Este poema de Gonzalo Rojas difiere completamente de los más característicos de su libro "La miseria del hombre". Allí, una torrencial vehemencia arrastra las palabras y las multiplica en ardientes imágenes, con un tremendísimo furor de vivir y también con una tensa conciencia vidente. Su lenguaje apasionado estalla, agiganta, extiende visiones, crea mitos, denuncia falsedades y mueve fuerzas para ver un destino en el ser del hombre, mientras

* El presente trabajo es un capítulo del libro en prensa titulado "Poesía española y chilena: Análi-

sis e interpretación de textos", (Editorial del Pacífico).

dice y se contradice, busca y llama con obsesiva pasión de todos los sentidos del cuerpo y del alma.

Acá, en este breve poema, otra cosa sucede, y empezaremos a mirarlo desde afuera.

Una composición poética alcanza mejor integración estética, cuando todo lo que contribuye a que las palabras se ordenen en versos tiene un valor expresivo: metro, ritmos, rima, estrofas, si se usan estos recursos, imágenes, sonido, orden de los vocablos, y toda suerte de procedimientos y figuras, y también la duración del poema, que puede ser intencionalmente rápido o lento. Los versos se desplazan en el tiempo como un cuadro se contiene en el espacio. Puede suceder que el desplazamiento de los versos, veloz o lento, tenga un determinado alcance significante. Esto sucede aquí hasta el punto que podemos exagerar, diciendo que lo que el poeta expresa se comunica mejor por la tranquila sucesividad de sus versos, que valen como representación poética en su lentitud. El motivo, que es la presencia del silencio —dicho así a ras del título— se va devanando de hito en hito con gran morosidad, se arremansa de tiempo en tiempo, se detiene casi el movimiento de las palabras. El silencio, por naturaleza lento, trae al ánimo una calma de infinitud, y una paz casi divina para el cansancio que lo busca como ambiente de reposo. En el silencio se engendra el pensamiento. En el silencio se vive la contemplación. En su calma no se siente fluir el tiempo, y una plenitud espiritual es posible vivir en su contorno.

Antes de tocar un tanto lo que hay en este poema, mostremos brevemente de qué medios se vale para desplazarse tan pausadamente, representando en la cadencia *ralentante* de su sonoridad verbal lo que dice, haciendo sensible su significado en el *tempo* sereno de sus voces, que demoran mucho en completar el pensamiento, pues en ello les va más sentido que el concepto mismo que entrafían.

Es asunto de sintaxis y de un especial recurso: la reiteración.

Primero, un vocativo para nombrar el tema poético. Ya divisaremos por qué usa la palabra voz y no, silencio. Ese vocativo, con valor de interjección, se repite, añadiendo un adjetivo que lo determina con singularidad: "Oh, voz, única voz...". Luego el sujeto de la oración: "todo el hueco del mar", a su vez reiterado: "todo el hueco del mar...", y recién aparece una parte del predicado en el mismo verso: "...no bastaría", y todavía no tenemos complementos que avancen el pensamiento; con las repeticiones ha ido demorando el llegar a saber qué se nos dice, y casi se detiene, porque en forma muy paralela, aparecen a continuación variantes del mismo sujeto, "todo el

hueco del cielo" — "toda la cavidad de la hermosura", que usan los mismos términos casi, salvo la variación, formando así, muy bellamente, una gradación reiterante del motivo, es decir, del sujeto que viene a ser compuesto.

No nos detengamos a analizar las correspondencias de términos que hay en ese clímax ascendente de amplitud extendida de mar a cielo y a hermosura con un curioso detalle: para aumentar el creciente ámbito desemboca en un sustantivo abstracto muy sensible, y casi concretizado, porque el reiterado "hueco" se trasmutó en "cavidad", un espacio hueco mayor, agrandado ya por el peso de los sintagmas anteriores. Y se nos viene encima, por fin, el predicado completo: "no bastaría para contenerse".

No vamos a pormenorizar el procedimiento; hay otras y más combinaciones reiterantes, como dos oraciones consecuenciales, paralelas en la anáfora, etc. Esta marcha morosa de las palabras nos está diciendo algo que tiene inmensidad, que sobrecoge, de lo cual el silencio es expresión.

No es ninguna paradoja que el poeta llame al silencio voz, única voz. Tal vez, desde un punto de vista formal y de simple retórica podría considerarse así, como el "muero porque no muero" teresiano; pero bien se sabe que esa figura es una aparente contradicción para hacer más sensible una vida divina, con su interna dialéctica de existencia temporal y eterna. Sin embargo, es mejor que tomemos un ejemplo y leamos una experiencia "real" del silencio; así comprenderemos por qué la intuición poética lo llama voz y algo más que puede asomarse. Leo una página de Guardini. Es una "Meditación sobre el silencio", y dice así:

"Harto difícil es hablar del silencio, y así lo he comprendido una vez, en el momento en que me disponía a hacerlo. Se lo considera, de primera intención, como una forma de la nada, de esa nada de la cual tanto hablan hoy los filósofos, y también los periodistas. Ser silencioso es no hablar. Pero, pensándolo bien, se advierte que el silencio es todo lo contrario de la nada: es plenitud de vida."

Esta aclaración es bien luminosa para el poema. Pero sigamos leyendo:

"Es en la naturaleza, desde luego, donde encontramos el silencio. Todos lo hemos experimentado. Personalmente, la revelación me fue hecha cierto día, con singular profundidad, en los Alpes. Estaba sentado al borde del Fex-Tal, en Engadine. A mis pies se extendía bruscamente el valle, y en el fondo, lejano, resplandecía como un espejo el impetuoso torrente. Del otro lado, frente a mí, alzaban las cimas su majestuosa mole. El valle tenía, así, la apariencia de una inmensa cuna. Pero esa cuna no estaba vacía: un maravilloso silencio la colmaba. Yo estaba solo: solo en aquella soledad que ningún

rumor turbaba. Sin embargo, mi oído —el oído del cuerpo y del alma— percibía el silencio.”

Hasta aquí, ya tenemos la presencia con toda la magnitud de cosa vivida. Parecería que nada nos agrega a la comprensión del poema. Sigamos leyendo, que ya tenemos el sentimiento de una inmensidad, correspondiente al espíritu del texto:

“Y ese silencio era tan vasto y tan profundo, que me inundaba como un mar.”

El poeta, al cantar al silencio, única voz, por ser plenitud con un ámbito más que cósmico, de otro orden, habla también del mar, para empezar a encomiar el misterio callado de esa voz: “todo el hueco del mar —todo el hueco del mar no bastaría— ... para contenerte” ... Todo esto nos muestra acuidad poética, al coincidir la comparación empleada en la experiencia descrita con el elemento imaginativo usado por el poeta. Ya nos estamos acercando a diseñar de alguna manera el misterio que en los versos se ha asomado al animarse el sereno movimiento de las palabras poéticas:

Rodolfo Otto nos dice que en la cultura de Occidente, disponemos de dos medios más directos para la representación por el arte, de lo numinoso. “Pero ambos tienen carácter esencialmente negativo. Son la oscuridad y el silencio.” “En nosotros el silencio es el efecto inmediato que produce la presencia del numen.”

Podríamos seguir citando lo que dice de ambos medios de expresión de lo numinoso: “En la lengua de los sonidos, el silencio corresponde a la oscuridad”. Es preciso que expliquemos algo del universo de que nos habla. Ya podrá sentirlo el lector si agregamos que los otros medios artísticos señalados por Otto han sido: lo sublime, lo mágico, el gótico, y luego los que anotamos —silencio, oscuridad—, más otro de procedencia oriental, el vacío.

De pasada digamos que hay otro poema de Gonzalo Rojas que canta a la oscuridad, también como presencia impalpable y sentida, que le recorre la casa.

El orden de que nos habla el autor alemán es imprescindible aludirlo de algún modo. No cabe en una definición, porque “se trata de un dato primario, original”, que “está en el espíritu y sólo por sí mismo puede determinarse”; “del objeto numinoso sólo se puede dar una idea por el peculiar reflejo sentimental que provoca el ánimo”. Hay algo de absoluta inaccesibilidad y el numen es inefable.

Pero aquí la palabra numen no es solamente inspiración. El término

numinoso se refiere a la esfera de una categoría que comprende valores religiosos, sin determinación de ninguna ortodoxia, en el elemental proceso del alma que presiente, sin fijación teológica, sin fe determinada (en otros casos, desde una creencia), el misterio de algo que sobrepasa toda nuestra contingencia, ante el cual se predicen las palabras santo, sublime, majestad, solemne, sumo poder, y el que experimenta el sentimiento de lo numinoso, a sí mismo se palpa como criatura, vinculada o separada de esa superior grandeza.

El sentimiento de lo numinoso que contiene el poema "Al silencio" no alcanza a expresar ese grado de dependencia, no conlleva emoción de criatura; así es como al final dice:

...y casi eres mi Dios

y casi eres mi padre, cuando estoy más oscuro.

Sin embargo, el conjunto de los versos tiene temple de enigma, de *mysterium tremendum*. "El tremendo misterio puede ser sentido de varias maneras. Puede penetrar con suave flujo el ánimo, en la forma del sentimiento sosegado de la devoción absorta. Puede pasar como una corriente fluida que dura algún tiempo y después se ahila y tiembla, y al fin se apaga, y deja desembocar de nuevo el espíritu de lo profano". Otras formas de experimentarse descritas por Rodolfo Otto son las del entusiasmo. La que conviene con nuestro texto poético viene a ser la primera, sin "devoción absorta", con intuición poética solamente. La presencia superior adivinada en el silencio vivísimo, sensibiliza de modo dominante su misteriosa condición en una nota que es la principal del poema. Aquello llamado silencio, aquel silencio llamado voz, aislado como cosa única, va presentándose en modo consciente en su inmensidad y su omnipresencia ("tú nunca cesarías de estar en todas partes"). Para nombrarla, al afirmársele esa condición, aparece otro vocativo, otra interjección —"oh, majestad".

El autor que hemos considerado señala el término "majestad" para agregar otro carácter a lo numinoso. Si la "inaccesibilidad absoluta" es una frase que puede convenir a la condición misteriosa del ser numinoso, que así ha sobrecogido, por inmenso, para expresar la de "poder, potencia, prepotencia, omnipotencia" opta por el nombre de majestad. "Sobre todo, porque la palabra majestad conserva, en nuestro sentido actual del lenguaje, una suave, última, temblorosa huella de lo numinoso". "A este elemento de majestad, de prepotencia absoluta, responde como su correlativo

en el sujeto, como su sombra y reflejo subjetivo, aquel sentimiento de criatura que surge del contraste de esa potencia superior como sentimiento de la propia sumersión, del anonadamiento, del ser tierra, ceniza, nada, y que constituye, por así decir, la materia prima numinosa para el sentimiento de la humildad religiosa".

Hay en el texto una especie de contradicción entre el "estar en todas partes" y el "porque estás y no estás". Si la primera afirmación es la visión numinosa en su nota de poder pleno, intensificada en el verso siguiente con acentos de integración metafísica, la de eternidad y la de substancia, al decirnos: "porque te sobra el tiempo y el ser, única voz", las palabras que parecen contradecir hay que distinguirlas aparte: se refieren al sujeto que canta, no al objeto presentido: "porque estás y no estás, y casi eres mi Dios —y casi eres mi padre, cuando estoy más oscuro". Son estos versos finales los que no dejan filtrar aquella otra nota del sentimiento numinoso, el de la dependencia creatural ante la inaccesibilidad absoluta, dependencia que en la esfera religiosa se llama Dios y Padre, el Hacedor y el Progenitor. Por todo esto la palabra final del poema, la experimentamos inquietante: la palabra "oscuro". Anotemos sin comentario, un texto de Tersteegen, citado por Otto, cuando en su libro explica que la oscuridad y el silencio son medios comunicantes de lo numinoso:

Señor, habla Tú solo
en el profundo silencio.
A mí en la oscuridad.

Concluamos ahora, mostrando aquel otro poema aludido de Gonzalo Rojas, en el cual el lector puede divisar, después de la exposición hecha, otra manifestación del sentimiento de lo numinoso: El poema se titula *Oscuridad hermosa*:

Anoche te he tocado y te he sentido
sin que mi mano huyera más allá de mi mano,
sin que mi cuerpo huyera, ni mi oído,
de un modo casi humano,
te he sentido.

Palpitante,
no sé si como sangre o como nube

errante,
por mi casa, en puntillas, oscuridad que sube,
oscuridad que baja, corriste, centelleante.

Corriste por mi casa de madera,
sus ventanas abriste
y te sentí latir la noche entera,
hija de los abismos, silenciosa,
guerrera, tan terrible, tan hermosa
que todo cuanto existe,
para mí, sin tu llama, no existiera.

I I

G O L G O T A

Cristo, cerviz de noche, tu cabeza
al viernes otra vez, de nuevo al muerto
que volverás a ser, cordero abierto,
donde la eternidad del clavo empieza.

Ojos que al exterior de la tristeza
se van, ya se nos van. ¿Hasta qué puerto?
Toda la sed del mundo te ha cubierto,
y de abandono toda tu pobreza.

No sé cómo llamarte ni qué nombre
te voy a dar, si somos sólo un hombre
los dos, en este viernes de tu nada.

Y siento en mi costado todo el frío,
y en tu abandono, a solas, hijo mío,
toda mi carne en ti crucificada.

Para aproximarnos a la tensión poética de este soneto de Miguel Arteche, será preciso decir algunas cosas acerca del trasfondo religioso desde donde emergen las palabras en contacto de experiencia con la vida misma del

poeta. Estamos demasiado lejos de sus primeros libros, como cuando en *Una Nube* decía:

¿Hay algo, Dios ausente, que el poeta
no pueda penetrar tras los lejanos cielos?

El poema sobrepasa las consideraciones que pudieran hacerse sobre mera forma. Puede notarse que el soneto en cuanto tal no pesa. Hay encabalgamientos que evitan sentir la rigidez del metro. Así el poema es bien flexible, y cuando llega a notarse simetría de sílabas y rima, como en el terceto final, "Y siento en mi costado —*todo el frío*—, y en tu abandono a solas, *hijo mío* ...", endecasílabos con acento en sexta y décima, el breve paralelismo formal conduce con más fuerza a un contraste vehemente de significado, el cual remata en denso verso final, que es preciso leer en el contexto, por cuanto no hay casi verso aislado, que valga por sí mismo: el valor depende de la unidad de todas las partes. Obsérvese en este mismo alcance de eficacia significativa, cómo ya en la primera estrofa los versos iniciales traen endecasílabos acentuados en sexta y décima, rimados entre sí internamente en la sexta sílaba, agudizando con esto la expresión en un grado crispante: "... al viernes otra vez, de nuevo al muerto — que volverás a ser, cordero abierto".

Agreguemos la asimilación clásica que se usa, de lo mejor del Siglo de Oro, cuando dice: "Ojos que al estertor de la tristeza se van, ya se nos van ..." con sintaxis quedevesca, que basta mostrar, citando los famosos versos:

venas, que humor a tanto fuego han dado,
médulas, que han gloriosamente ardido ...

Dentro del movimiento de las palabras, por la intensidad del contenido, el punto señalado es un caso en el que se puede estimar la intención poética de contemplar la perfección formal de un clásico para usarla de tal modo que el resultado no deje frialdad retórica ni académica, sino que las palabras "tendrán sentido".

Acerquémonos más adentro del poema.

El motivo que aparece en las palabras es la muerte del Cristo como una manera de explicar la personal muerte del cristiano unido al Crucificado por participación de fe, a través de la experiencia religiosa, cuyo vivir

cumple su vocación de hombre cristiano al ofrecer su angustia y miseria para "completar lo que falta a la Pasión de Cristo".

Pero se da algo poéticamente específico en el desarrollo de estos catorce versos: es el temple grave de íntima humanidad que alcanza un primer plano expresivo, mediante los recursos empleados, hasta rematar como verdadero soneto en un verso final que descarga todo el tono, mantenido a lo largo de los endecasílabos, en una declaración exhaustiva:

Y siento en mi costado todo el frío,
y en tu abandono a solas, hijo mío,
toda mi carne en ti crucificada.

La eficacia del último, si bien impresiona porque puede comprenderse con textos de Escrituras, por lo tanto con el peso de una verdad de doctrina, —la que leemos en San Pablo a los Romanos, sobre la agonía que debe vivir el cristiano, por cuanto el bautismo nos sepulta en la muerte de Cristo, y el hombre viejo fue crucificado con El—; si bien esta iluminación de valor credencial amplifica la emoción culminante, desde el punto de vista poético después de 98 palabras precedentes, el sacudón final viene orgánicamente puesto con una angustia contenida, la del límite humano revelado *in extremis*, en el límite humano de Cristo, uno y otro identificados, en cuanto tristeza, abandono y muerte.

Pero este temple grave está conducido por la fluencia del tiempo, dándole de esta manera una calidad expresiva, que tanto amara Antonio Machado al decidir la poesía casi sinónimo de temporalidad; pues bien, el sentido de la temporalidad que en este soneto se hace patente puede ilustrarse por un pensamiento de Pascal: "Jesús estará en agonía hasta el fin de los tiempos". Esta sentencia es más hipérbole poética que definición dogmática, pero en su emocionante exceso dice mucho, muestra la totalidad de las horas, los días, los años y los siglos elevando el sufrimiento humano hasta las alturas de Dios y hace sensible la Presencia de la muerte del Crucificado, místicamente renovada, en el acto de fe implorante para que ella opere con sus poderes salvadores a través de las almas y hasta el fin de la historia.

Esta sensibilidad temporal del misterio de la Crucifixión se hace presente en el poema y le marca el pentagrama del tono. Así irrumpe el primer cuarteto:

Cristo, cerviz de noche, tu cabeza
al viernes otra vez, de nuevo al muerto,
que volverás a ser, cordero abierto,
donde la eternidad del clavo empieza.

Lo nombra con la palabra que significa Rey. Al vocativo, con llamado de plegaria, le yuxtapone una imagen plástica: cerviz de noche, figura de crucifijo, con todo el cuello a la vista, reminiscencia del cuadro de Dalí, y en seguida el toque del tiempo empieza a poner las palabras en el tono, con golpes secos: "tu cabeza — al viernes otra vez", como si dijese aquellas palabras de las Escrituras que lo describen como res que va al matadero, pero con la determinación temporal implacable, en el día mismo de la cruz, con la renovación de esa única sepultación que da vida: "...de nuevo al muerto — que volverás a ser"; y vuelta a yuxtaponer una imagen, la más tradicional, para representar el Sacrificio, la Suprema Ofrenda: "cordero abierto", y este momento agónico, ese cuello inclinado de la víctima, se concentra, Dios en el tiempo, en un verso pascaliano que recoge el acto mismo de dar muerte, el clavar de la crucifixión, agonía interminable y siempre repetida, lugar sin espacio, "donde la eternidad del clavo empieza". El verbo actualiza y renueva la acción que hace lo permanente.

El tiempo agudiza su fluencia en la estrofa siguiente, al mirar los ojos a punto de cerrarse de dolor, al padecer la muerte:

Ojos que al estertor de la tristeza
se van, ya se nos van. ¿Hasta qué puerto?

Pero ya en este momento del poema, se está fundiendo lo contemplado con el contemplador. Los límites se estrechan, se funden los dolores. Aquellos ojos "se van", pero al seguir "ya se nos van", parece también que son los del que canta y mira, porque se interroga: "¿Hasta qué puerto?". Hasta donde voy a dar, puesto que el otro destino es gloriosamente sabido.

Los tercetos no traen más que una referencia temporal, ese "viernes de tu nada", para expresar el sentir grave de la inmensa muerte, de la realidad que se sale precisamente del tiempo. Una actitud de poeta alienta el primer terceto, la de llamar y nombrar: "No sé cómo llamarte ni qué nombre — te voy a dar", y una experiencia de cristiano lo concluye, el de la unión religiosa, pero sentida aquí no en la enormidad de diferencia entre criatura y Creador, sino en la semejanza de ser herido, pobre, aban-

donado y sediento: "si somos sólo un hombre — los dos, en este viernes de tu nada".

Lo que de sustento temporal de la expresión podemos considerar en el terceto final cabe considerarse en el carácter de emoción pura con que el poema termina, en cuanto la mayor carga del sentir del poeta (impresa aquí hasta con un matiz de ternura, al llamar hijo mío al Crucificado) hace del temple mantenido, un ánimo que sobrepasa la determinación de fe cristiana, para poder ser percibido en su íntimo y severo peso de existencia humana:

Y siento en mi costado todo el frío
y en tu abandono, a solas, hijo mío,
toda mi carne en ti crucificada.

Hay otro soneto de Miguel Arteche titulado *Luto*, de la misma vena religiosa, que concluye de un modo que ilustra más el temple de *Gólgota*:

¡Y cómo no estar lóbrego si vienes
sólo bajo tu zarpa de agonía
cuando sobre mi pecho te derrumbas!

JUAN LOVELUCK

NOTA SOBRE "LA ARAUCANA"

FALTA un estudio sobre el estilo de Ercilla, como los que han dedicado a Pedro de Oña el Dr. Rodolfo Oroz y Salvador Dinamarca¹; ni siquiera páginas tan penetrantes sobre *La Araucana* como las que ha escrito el profesor chileno Fernando Alegría² sitúan en definitiva al poeta en su estilo y en el imperante en su tiempo; es cierto que, tratándose del estudio de Alegría, debemos reconocer que lo que a él interesa es una nueva interpretación total

¹Dr. Rodolfo Oroz, prólogo a su edición de *El Vassauro*; *Idem*, "Pedro de Oña, poeta barroco y gongorista", en *Primeras jornadas de lengua y literatura hispanoamericana*, Salamanca, 1956, pp. 69-90; Salvador Dinamarca, *Estudio del*

"Arauco domado", de Pedro de Oña, Hispanic Institute in the United States, New York, 1952.

²Fernando Alegría, *La poesía chilena. Orígenes y desarrollo. Del siglo XVI al XIX*, Tierra Firme, vol. 55, F. de C. E., México, 1954.

del poema y no sus primores expresivos: por algo el punto central de su ensayo lleva por título "Ercilla y la teoría de una nueva epopeya".

No repararemos nosotros esa laguna, por cierto, ni podría hacerse en esta breve nota; por lo mismo, sólo señalaremos algunos rasgos salientes de las influencias perceptibles en Ercilla y en su lengua poética.

Leyendo *La Araucana* se aprecian influencias muy diversas, y que suelen ser las comunes en un poeta renacentista, formado comúnmente en el gusto por las literaturas clásicas; nadie ha dicho hasta aquí que fuese extraordinaria la información literaria de Ercilla; sí que está inmerso en la tradición clásica apreciable —en grado mayor o menor— en los poetas de su tiempo: él no hace excepción. Ya señaló Menéndez Pelayo, y lo repitió Medina, las relaciones de Ercilla con Virgilio, especialmente notorias en la presentación de Dido en los cantos xxxii y xxxiii; *La Eneida* pudo ser conocida por Ercilla en latín o bien en alguna de las traducciones castellanas de su tiempo.

Con Lucano son numerosos los parentescos³; fundamental el de la concepción de una epopeya historicista: de su libro dirá Ercilla que "porque fuese más cierto y verdadero, se hizo en la misma guerra y en los mismos pasos y sitios, escribiendo muchas veces en cuero por falta de papel, y en pedazos de cartas, algunos tan pequeños que apenas cabían seis versos, que no me costó poco trabajo juntarlos". Y en los versos 21-22 del primer canto, al pedirle al "gran Felipe" que reciba su poético envío, le recuerda que

*es relación sin corromper sacada
de la verdad, cortada a su medida.*

Lucano, nacido en Córdoba (39-65), dio una dirección nueva a la épica con el ejemplo de *La Farsalia*; de esa concepción distinta proviene la línea historicista que Ercilla representa. "La épica antigua —escribe don Ramón Menéndez Pidal—, lo mismo la virgiliana que la homérica, necesita para su constitución el mito, lo sobrenatural, y por eso a la vez necesita la borrosa lejanía de los sucesos cantados. Pero he aquí que Lucano percibe con proporciones épicas la realidad histórica de los acontecimientos próximos; renuncia a la más libre composición que le permitirían los sucesos de un pretérito nebuloso, para ejercitar la inventiva creadora en la selección de

³Los ha estudiado Clotilde Schlayer. "El caso de la épica histórica", en "Caracteres primordiales de la literatura española..." Introducción

al tomo I de la *Historia general de las literaturas hispánicas*, Edit. Bar-na, Barcelona, 1949, p. XL.

los hechos por todos conocidos, en la estructuración de la multiforme actualidad, en la dramatización de las situaciones familiares a todos; los dioses de Homero y de Virgilio desaparecen; lo maravilloso queda reducido a prodigios naturales, sueños, horribles conjuros mágicos, todo realidades de la vida para la creencia popular, equiparables a las admitidas en la literatura española del siglo XVII". *La Araucana*, de Ercilla, es también poesía historial, sin más que escasos episodios en que intervienen maravillas de creencia popular, magias y sortilegios, como el indio mago Fitón y su cueva, imitación de Lucano, o prodigios cristianos como la aparición de la Virgen. Ercilla, oponiéndose a las teorías estéticas del Renacimiento, declarándose adverso a las practicadas por el Ariosto, se jacta de que *La Araucana* es "historia verdadera", aprobada en sus relatos de guerra por "muchos testigos que en lo de más de ella se hallaron"...⁵

Asimismo —aparte de los modelos que le ofrecía la epopeya clásica—, de Lucano pudo imitar la frecuencia de los largos discursos puestos en boca de sus personajes, sobre todo indios; recuérdese que en *La Farsalia* aparecen unos ciento veinte.

Pudo Ercilla leer a Séneca, en las traducciones contemporáneas o directamente; a la influencia del escritor hispanorromano ha de referirse el continuo afán de incurrir en glosas morales, que nuestro autor coloca, en la mayoría de los casos, iniciando cada canto; la filiación estoica o, mejor, sequequista —y, por lo tanto, hispánica— de ese rasgo es indudable.

Entre las influencias italianas merecen recuerdo las de Dante, Boccaccio, acaso Petrarca; a Ariosto lo conocía bien, como que imita el comienzo del *Orlando furioso*, en versión negativa, aunque cante más de alguna vez los afectos amorosos —pues no será la suya poesía amorosa, de asunto cortesano—, en la conocida octava que inicia *La Araucana*. No poco de la visión idílica del mundo y del modo de entender la naturaleza —tan de su tiempo— deriva, con seguridad, de *La Arcadia*, de Sannazzaro.

Las influencias españolas en Ercilla son variadas, pero dos las sobresalientes: la de Juan de Mena y su *Laberinto* —por la que recibe Ercilla otro modo de enlace, indirecto, con Lucano— y la de Garcilaso de la Vega. La del autor de las *Trescientas* ha sido estudiada por la inmensa erudición

⁵*Ibidem*, p. LI.

de María Rosa Lida de Malkiel⁶, y al parentesco con Garcilaso se refieren casi todos los críticos que han dedicado estudios a Ercilla⁷.

La influencia del poeta toledano en su siglo y después de él fue considerable; baste el caso de Fray Luis de León, que lo sabía de memoria. Ercilla lo conocía muy bien; como muchos de sus contemporáneos —aun los no letrados—, aprendería “de coro” *el dulce lamentar* del toledano. Cuando don Alonso se desempeñó como aprobador de las obras que habían de llevarse a las prensas —en funciones de censura oficial, que los reyes encomendaban—, tuvo a su cargo autorizar la edición de las obras de Garcilaso, anotadas por Fernando de Herrera; en esa circunstancia afirmó Ercilla que no era “necesario que yo apruebe lo que Garcilaso escribió, *pues de todos es tan recebido y aprobado*”, lo que hemos de entender como un testimonio más de la honda huella garcilasiana en su tiempo y después de él.

A cada paso aparecen en *La Araucana* los recuerdos, mínimos o más extensos, del admirado poeta:

de aquel que dilató su muerte en vano...

(Canto V, v. 156)

que en vano su morir van dilatando

(Egloga I, v. 20);

o bien, el paisaje estructurado a la manera garcilasesca, con claras reminiscencias:

las ninfas por lo más sesgo del vado
las cristalinas aguas revolviendo
sus doradas cabezas levantaron,
y a ver el caso atentas se pararon.

(Canto IX, vv. 813-6).

Cuando apostrofa al rey Felipe, Ercilla escribe:

...pues conviene
para la grande innumerable suma

⁶María Rosa Lida de Malkiel, *Juan de Mena, poeta del prerrenacimiento español*. Publicaciones de la Nueva revista de Filología Hispánica, México, 1950, pp. 501-5 y *passim*.

⁷Véase, por ejemplo, el reciente estudio de Miguel Angel Vega, *Literatura chilena de la Conquista y de la Colonia*. Edit. Nascimento, 1954.

de vuestos hechos y altos pensamientos,

(Canto XXXVII, vv. 574-5),

se trata de una contaminación involuntaria —ingenuidad sería pensar en la copia servil y consciente— de los versos 24-6 de la primera *Egloga*:

luego verás ejercitar mi pluma

por la infinita innumerable suma

de tus virtudes y famosas obras...

O bien, dentro del tópico del *paraje ameno*, apreciamos más largamente el recuerdo del famoso poeta:

Hácese este concilio en un gracioso

asiento en mil florestas escogido,

donde se muestra el campo más hermoso

de infinitad de flores guarnecido:

allí de un viento fresco y amoroso

los árboles se mueven con ruido,

cruzando muchas veces por el prado

un claro arroyo limpio y sosegado ...

(Canto, I, vv. 283-90).

que reaparece en los versos 333-6 del canto XX:

el agua clara en torno murmuraba,

los árboles movidos por el viento

hacían un movimiento y un ruido

que alegraban la vista y el oído.

Otra influencia española de gran interés para entender la visión del indio y su problema en *La Araucana* es la de fray Bartolomé de las Casas o Casaus, que se hizo famoso con sus escritos polémicos acerca del trato recibido por los indígenas de mano de los conquistadores; recuérdese la publicación en Sevilla, 1552, de su *Brevisima relación de la destrucción de las Indias*. De la lectura de fray Bartolomé proviene, sin margen de duda, la piadosa visión del indio que muestra Ercilla y su actitud de no compartir la dureza extrema que con ellos se usaba. El *lascasismo* de *La Araucana* —ya estudiado por la crítica— viene a explicar esa actitud, que exalta el investigador chileno Fernando Alegría, actitud expectante ante el indio, que se relaciona también con el hecho de mirarlo como “criatura natural”, que buscaba el hombre del Renacimiento.

Estilo: corresponde a los patrones más o menos generales de la epopeya del siglo XVI. Es cauteloso Ercilla en el empleo del hipérbaton, si bien a veces incide en los usos que sus contemporáneos llegaron a exagerar: "No las damas, amor, no gentilezas / de caballeros canto enamorados..." (Canto I, vv. 1-2), o emplea el clásico esquema de separación del sustantivo de su calificativo: "*el bando asolaremos araucano*" (III, 111). No exagera, como le enseñaba la tradición retórica, la figura etimológica: "*hieren por herirle el aire vano*" (III, 328); "*los muertos que murieron peleando*" (VIII, 59); "*rendir no se quisieron / hasta que al crudo hierro se rindieron*" (III, 479-80), y otros casos muy frecuentes.

Entre los recursos preferidos por Ercilla y que se pueden ejemplificar abundantemente en *La Araucana*, debemos destacar la comparación en sus distintas posibilidades:

1) *Comparaciones zoológicas* —de ascendencia homérica—, la forma más abundante de comparación que aparece en *La Araucana*; es frecuente que el primer elemento del símil ocupe una octava entera:

Como el caimán hambriento, cuando siente
el escuadrón de peces, que cortando
viene con gran bullicio la corriente,
el agua clara en torno alborotando,
que, abriendo la gran boca, cautamente
recoge allí el pescado, y apretando
las cóncavas quijadas lo deshace,
y el insaciable vientre satisface,

pues de aquella manera recogido
fue el pequeño escuadrón del homicida...

(III, vv. 185-194);

En esto una nervosa y gruesa lanza
contra Valdivia, su señor, blandía:
dando de sí gran muestra y esperanza,
por más los persuadir arremetía;
y entre el hierro español así se lanza
como con gran calor en agua fría
se arroja el ciervo en el caliente estío
para templar el sol con algún frío.

(Ibid., vv. 305-312);

Cual suelen escapar de los monteros
 dos grandes jabalis fieros, cerdosos,
 seguidos de sólidos rastreros,
 de la campestre sangre cudiciosos,
 y salen en su alcance los ligeros
 lebreles irlandeses generosos,
 con *no menor* cudicia y pies livianos,
 arrancan tras los míseros cristianos.

(*Ibid.*, vv. 449-56).

2) *Comparaciones mitológicas*, que ningún secreto encerraban para el hombre del siglo XVI, conocedor de la mitología y particularmente sensibilizado con ella:

Como el fiero Tifeo, presumiendo
 lanzar de sí el gran monte y pesadumbre,
 cuando el terrible cuerpo estremeciendo
 sacude los peñascos de la cumbre
 que vienen con gran ímpetu y estruendo
 hecho piezas abajo en muchedumbre,
así la triste gente mal guiada
 rodando al llano va despedazada.

(VI, vv. 377-84);

cual los Cíclopes suelen, martillando
 en las vulcanas yunques, fatigarse,
así martillan, baten y cercenan,
 y las cavernas cóncavas atruenan.

(II, vv. 661-4);

como en la fiera lucha Anteo temido
por el furioso Alcides derribado,
que de la tierra madre recogido
cobraba fuerza y ánimo doblado,
así el airado Rengo embravecido,
 que apenas en la arena había tocado,
 sobre el contrario arriba de tal suerte,
 que al extremo llegó de honrado y fuerte.

3) *Comparaciones históricas:*

*como el romano César, que dudoso
el pie en el Rubicón fijó a la entrada...*

(IV, vv. 831-4);

*Nunca fue de Nerón el gozo tanto
de ver en la gran Roma poderosa
prendido el fuego ya por cada canto,
vista sola a tal hombre deleitosa;
ni aquello tan gran gusto le dio, cuanto
gusta la gente bárbara dañosa
de ver cómo la llama se extendía,
y la triste ciudad se consumía.*

(VII, vv. 489-96).

Junto a estos símiles aparecen, con frecuencia menor, las comparaciones vegetales, las referidas a los fenómenos de la naturaleza, las militares —explicables en un poeta-soldado como Ercilla—, las familiares y las vulgares.

Recurso muy propio de la poesía del siglo XVI es la perífrasis, rodeo o circunloquio, que permite evitar elegantemente la mención directa, menos poética, por una oblicua en que injerta el autor su sabiduría histórica, mitológica o geográfica. Garcilaso de la Vega, por ejemplo, al referirse a la muerte de su amada Elisa, en la *Egloga primera*, nos habla del "duro trance de Lucina"; de haber usado la expresión directa, habría tenido que suprimir la perífrasis en que menciona a la diosa protectora de los partos y referirse al trance biológico que cortó la existencia amada.

En *La Araucana* abundan las perífrasis mitológicas para dar referencias a tiempo y hora: "Apolo ya se había escondido / en el profundo mar" (II, 381-2), por 'había anochecido'; "en acabando Apolo su jornada" (VII, 318) = 'obscurciendo'; "Hacia el oriente vueltos aguardaban / si los febeos carros asomaban" (II, 391-2) = 'aguardaban el amanecer, el momento en que regresa el carro del sol (Febo) arrastrado por los caballos febeos'; "La esposa de Titón ya [a]parecía", por 'salía la luna', etc. También aparecen perífrasis de alguna base religiosa, como "sedientos de la sangre bautizada" (IV, 160), que vale por 'sedientos de sangre española'; "los pueblos del Mesías" (VIII, 545), 'los españoles', o bien, simplemente, los rodeos elegantes: "fija en su favor la instable ('inestable') rueda" (IX, 242) = 'favoreciéndoles la fortuna'.

Al orden barroquizante de la perífrasis pertenece la *desarticulación del numeral*, en que tanto se ejercitaron la poesía latina y la española medieval: "el caso milagroso aquí contado / aconteció, un ejército presente / *el año de quinientos y cincuenta / y cuatro sobre mil por cierta cuenta*" (IX, 141-4); "*el año de cincuenta y ocho entrado / sobre mil y quinientos, por febrero...*" En todo caso, el empleo de estos recursos se da con mucha cautela en nuestro poeta.

Ercilla recurre mucho a la antítesis u oposición de conceptos o ideas, que a veces realza la presencia de otro recurso, por ejemplo, de la perífrasis, en el ejemplo antes propuesto: "*fija en su favor la instable* ('inestable') *rueda*". Otros ejemplos, de entre muchísimos señalables: "los ricos edificios *levantados / en antiguos canales derribados*" (VII, 503-4). "Por do la muerte *entró y salió* la vida" (III, 440). "Que pudiendo / *ganar*, no se aventure a *perder nada*" (III, 614). "La copia ('número') de los bárbaros *creciendo, / crece* el son de las armas y refriega, / y los nuestros se van *disminuyendo*" (VI, 217-9), ejemplo en que la breve figura etimológica (*creciendo-crece*) intensifica uno de los términos en oposición. También se da la larga antítesis numérica de fondo ético:

El felice suceso, la vitoria,
la fama y posesiones que adquirían
los trujo a tal soberbia y vanagloria,
que en *mil leguas diez hombres* no cabían,
sin pasarles jamás por la memoria
que en *siete pies* de tierra al fin habían
de venir a caber sus hinchazones,
su gloria vana y vanas pretensiones.

(I, 515-22).

La hipérbole encuentra muy crecida representación en *La Araucana*; de abolengo en las letras españolas medievales —Berceo, Juan Ruiz, etc.—, se presta mucho para reforzar o enfatizar las exageraciones propias de quien desea encarecer las hazañas militares y los portentos bélicos de españoles y araucanos: "Los demás arremeten luego en rueda, / y de tiros la tierra y sol cubrían" (V, 225-6). "La espesa y menuda yerba verde / en sangre convertida el color pierde" (*Ibidem*, 265-6). "Le abrió una gran herida, por do al punto / *vertió de sangre un lago...*" (*Ibidem*, 289-90). "Sube el alto rumor a las estrellas, / sacando de los hierros mil centellas" (III, 423-4);

casos se dan, asimismo, de hipérbole de fondo histórico, como "habían precios ('premios') y joyas señaladas, / que nunca los troyanos ni los griegos, / cuando los juegos más continuaron, / tan ricas y estimadas las sacaron" (*Ibid.*, 711-4), para referirse a las recompensas que los araucanos ofrecieron en un torneo. También pertenece a la tradición hispánica la *hipérbole negativa* o disminuidora; en el torneo por sostener el pesado tronco, "Elicura a la prueba se previene; / y en sustentar el líbano trabaja: / a nueve horas dejarle le conviene, / que no pudiera más si fuera paja..." (II, 329-32). "De la plaza no ganaban cuanto un dedo / por esto y otras cosas que decía" (V, 397-8), etc.

Para dar velocidad al verso y aligerar descripciones o narraciones, acude Ercilla a las repeticiones rítmicas o reiteraciones de términos en determinados lugares y circunstancias. Se encuentra bastante la *anáfora*, particularmente de elementos distributivos:

Quién sube la escalera y quién la abaja,
quién a la ropa y quién al cofre aguija,
quién abre, quién desquicia y desencaja,
quién no deja fardel ni baratija;
quién contiene, quién riñe, quién baraja,
quién alega y se mete a la partija;
por las torres, desvanes y tejados
aparecen los bárbaros cargados.

(VII, 385-392);

Juntáronse en un punto, y porfiando
por el campo anduvieron un gran trecho,
ora volviendo en torno y volteando,
ora yendo al través, ora al derecho,
ora alzándose en alto, ora bajando,
ora en sí recogidos pecho a pecho,
tan estrechos gimiendo se tenían,
que recibir aliento aún no podían.

(XX, 441-8).

El lector de Ercilla encuentra en su poema abundantes series enumerativas, sobre todo de sustantivos y adjetivos; las rápidas series verbales, por último, contribuyen a dar animación a pasajes que la requieren:

Rota la dañosa asta, luego afierra
del suelo una pesada y dura maza;
mata, hiere, destronca y echa a tierra,
haciendo en breve espacio larga plaza...

(III, 321-4);

... *hieren, dañan, tropellan, dan la muerte,*
piernas, brazos, cabezas cercenando:
los bárbaros por esto no se admiran,
antes cobran el campo y los retiran.

(III, 229-32)

don Leonardo Manrique no perdona
los golpes que recibe, antes doblando
los suyos con gran priesa y mayor ira,
los castiga, maltrata y los retira.

.....

abollan los arneses relevados,
abren, desclavan, rompen, deshebillan,
ruedan las rotas piezas y celadas,
y el aire atruena al son de las espadas.

(IV, 229-32; 261-4).

MARIO OSSES

FRONTERAS DE LA NOVELA Y EL CUENTO Y "LA NOVELA DE CHILE"

(Fragmento de *Apunte a la Novela*)

EL CUENTO y la novela son relatos cuyas fronteras no siempre se discriminan con justicia. Hay quienes han creído solucionar la cuestión atribuyendo al primero mayor brevedad, lo que no siempre es efectivo, pues tal cuento de Bocaccio excede en longitud a alguna novela ejemplar de Cervantes, para no abundar en pruebas. Nadie ha opinado que Victoria de Knut Hamsun,

Primavera Mortal de Lajos, Dos Madres de Unamuno, Doña Inés de Azorín sean cuentos, no obstante ser exigüos. Por el contrario, no se predicará sino con error el carácter de novela de Las Aventuras de Picarilla de Perraul o Un Tiro, de Kuprin, pues son cuentos a simple ojo de buen varón. Todavía: Ullý, de Mariano Latorre es novela, a pesar de que sus páginas no sobrepasan con mucho a Domingo Persona, que es cuento. Cosa parecida ocurre con El Niño que Enloqueció de Amor y La Antipatía, de Eduardo Barrios, novela breve la primera y cuento largo el segundo, como El Viejo y el Mar de Hemingway y Melanchta de Gertrude Stein.

De modo que el criterio de la extensión no es definitivo, ni podría serlo, porque es criterio de cantidad burda.

Lo que diferencia a las objetivaciones literarias que nos preocupan es la *intensión*. La *intensión*, así, con "s". Y también la *intención* con "c", en ocasiones, cuando el autor decide escribir lo uno o lo otro. Pero la primera es la más importante, ya que de los resultados no logra responder siempre el artista: a veces le sucede como al pintor que ponía rótulo a sus serpentes para que la opinión no se desviara...

¿Qué significa esto de la "intensión" con s? Ya que tomamos ejemplo de la plástica hace un instante, continuaremos aprovechando la brecha. El cuento es esquemático en su composición frente a la novela. No se vaya a considerar por ello que es menos acabado o más imperfecto. No. Es infantil discutir la jerarquía o prelación de los géneros, en primer lugar, y en seguida, no faltaría quien opinara al revés, pues el cuento se supedita a una especie de dialéctica en que el remate es solución más o menos eruptiva y desconcertante, aunque bien puede urgirse de suavidad, como sucede en Federico Gana, el manchista.

Al esquema del cuento conviene mejor que a nadie tal vez el consejo horaciano: "trátase de lo que se trate, sea simple y único". En el cuento se actualiza y se afina el arte de la poda, mientras en la novela puede que la digresión sea la más recia fuente de enriquecimiento artístico: recuérdese a pedir de boca las disquisiciones digresivas de los tres amos del género: Cervantes, Dostoiewsky y Proust. ¿Para qué adormecer citando?

Ahora bien, hay términos equívocos, y así podría creerse que el cuento es para ser escuchado de quien lo improvise en forma oral. Tal puede ser el relato, que logra en ocasiones indiscutible calidad literaria como pasa en Chile con Coloane, a quien consideramos más relatista que cuentista, lo mismo que Joaquín Díaz Garcés. El relatista linda con el cronista y hasta con el folclorista. Así como refiriéndose a Baroja dice Ortega que nos ofre-

ce más bien el pellejo de una novela y no lo que debe entenderse por ésta, el relatista nos depara a algo así como la piel de un cuento, lo que no empece a su calidad en manera alguna, pues Baroja está a la cabeza de los escritores peninsulares y Coloane y Díaz Garcés a la cabecera de los nuestros.

El conflicto de un relato a secas no plantea dudas recónditas y la sugestión con que nos hechiza su autor es de naturaleza primordial afectiva, tiene algo de mágico y de obsedente, como un aroma. ¿No nos obseden de esa suerte las narraciones de Loti, Panait Istrati, Gorki, D'Halmar y Salvador Reyes?

Del relato se conservan reminiscencias o recuerdos difuminados. Mucho más difícil olvidar un cuento. Lo probaremos haciendo la síntesis de dos que hemos leído hace un cuarto de siglo. Se nos vienen a la cabeza mientras escribimos con pluma rauda. Son de Maupassant. Se llaman *Un Corbarde*, y la *Roca de los Pájaros Bobos*.

El primero se trata de un conde afamadísimo tirador de pistola en la ciudad que Hugo llamara la capital de las naciones. Un día le insulta en público un sujeto insignificante, un "quidam" ínfimo, a quien el conde abofetea. Concertado el duelo, se retira el conde a su casa, donde sucede lo que llamaríamos el clímax o gradación crítica, el conflicto psicológico, que culmina con la vuelta al revés de la medalla virtuosa del tirador: no es capaz de esperar el tiempo de batirse y se suicida con la pistola misma con que pudo salir victorioso.

En el segundo cuento nos describe Maupassant una congregación "sui generis", un grupo de amigos que por muchos años se viene reuniendo en cierto lugar de la costa para ir de caza de unos pájaros perfectamente inocentes e inútiles. Los cofrades usan la misma indumentaria y realizan idénticos movimientos. Pero ahora falta uno. Llega con retraso, y nos parece que con riguroso luto. Logran incorporarle al deporte en que a poco se ve contagiado por la euforia colectiva. Al cabo de cuarenta y ocho horas de convivencia feliz, decide retirarse. Le preguntan los camaradas por el motivo de tan insólita conducta, y se ve obligado a confesarles que tiene en su coche el cadáver del yerno a quien iba a enterrar a un pueblo próximo, cuando decidió desviarse para darles una explicación. Perplejos los circunstantes, uno de ellos zanja el problema: puesto que el cadáver lleva ya insepulto más de dos días, bien puede aguardar otro. ¡Y se reincorporan a la fiesta más felices que nunca!

En estos dos cuentos se perciben las notas que estimamos fundamenta-

les. En la cúspide está la *simplicidad unitaria*, como un aguafuerte. El asunto se va engrosando, lo mismo que la vena cuando se la aprieta: y la solución no puede ser otra que una ruptura desconcertante, una ruptura que nos salpica de modo trascendental. ¿Quién iba a suponer que el conde fuera un cobarde? ¿Quién que los contertulios transigirían en procedimiento tan inhumano? Sólo los que conozcan la polaridad de la vida psíquica, la estirpe contradictoria de toda esencia, la significación del vocablo persona que en lengua latina es máscara, y la rosa problemática del ser humano que el cuento se encarga de desatar.

Y esto es importante: mientras en el cuento se perciben las estrangulaciones, los climas, los altibajos, en una palabra, el relieve, el mapa de una situación vital que al resolverse nos influye con temperaturas opuestas, el relato corre en lecho nítido y apacible, con histórica perfección. Compárese un relato de vagabundos de Gorki y un cuento con el mismo tema de Maupassant. Los vagabundos de Gorki conmueven; los de Maupassant harán reflexionar, plantean conflictos y sugieren tesis.

Ensayemos los vocablos. Hagamos una experiencia de orden primario. Conviene, parece, recomendar la conducta que denominamos anteica, la costumbre que el mito helénico nos ha enseñado cuando nos expresa que Anteo era ineluctable toda vez que apoyaba sus pies en la tierra. Apoyándonos nosotros, intentemos el empleo directo y humilde de las palabras y tratemos de percibir su esencia recóndita, su mismidad opresa: "Refiérme lo pasado" significa: "haz por atenerse a la verdad", que es lo que importa. "Cuéntame" entraña sed poética, exterioriza el anhelo de que en alguna medida se nos estilice algo, el designio aún de que se nos mienta.

De ahí que en el malsinar habitual, en el pelambre de las comadres, en que la fantasía deforma y abulta los acontecimientos, se dice: "me contaron" y nunca "me refirieron". *Relatum* es en latín lo que se lleva, lo que fluye y refluye sin dificultad, normalmente. El verbo *cunctari* —en cambio—, de donde quizás proceda nuestro "contar" significa "detenerse", "vacilar", "estar perplejo", "dudar".

Interesante, sin duda. En contar hay vacilar, hay dudas ante la problematicidad.

A nosotros así nos lo parece, pues una de las características del cuento es la de admitir más de una solución. El talento del autor finca, entonces, en su capacidad electiva. Pudo irse por un cauce o por otro, ostensiblemente. Cuando es maestro, nos produce la impresión de que la ruta por él ele-

gida era la única estimable. Así sucede con Maupassant, el cuentista por antonomasia.

Otrosí, el cuento da frente al relato una impresión de experiencia vital condensada, de comprimido anímico susceptible de desatarse largamente. Y ello ocurre cuando se le comenta. Tiene poder sugestivo. Lleva además, una carga vívida de poderosa significación estilística diferenciada. En nuestro estudio sobre "Siete Cuentos Maestros de la Literatura Chilena" exaltamos la presencia *cosal* o concreta del tiempo en Gana, la energía en Lillo, el soplo de melancólica ensoñación de D'Halmar, la profundidad psicológica de Barrios, y el trascendentalismo de su humor, la nitidez inteligente de Latorre, la arrolladora y bestial sensibilidad de Durand, su fuerza patética, el equilibrio pudoroso y preñado en matices de Manuel Rojas.

La novela da sobre todo una sensación voluptuosa de "estar", frente a la esencia crítica de "suceder" del cuento, donde las cosas ocurren en derumbe más o menos poético. El cuento es novela desbrozada y violenta, aunque sea violenta paradoja de suavidad, como en Gana hemos dicho que ocurre.

Así se explicaría en parte por qué Chile es país de cuentistas y raramente lo fue de noveladores, estado que comienza a invertirse. Lo complejo solía ser el individuo y no la sociedad, simple y de escasa significación. El chileno padece, en cambio, el influjo escandaloso de una geografía de estrangulaciones, geografía como de suma de cuentos, mientras ha carecido de estricta y urgente complejidad social. Esta lo ha dispensado de la novela; aquélla contribuye a empujarlo a la poesía y el cuento.

El cuento es relativamente breve por la *crisis vertical* que entraña. Exige temperamento taquipsíquico o rápido en la concepción, mientras la novela hace gala del *bradipsíquico*, cuya lentitud llena uno a uno los recovecos de la trama como abejas el panal. Por algo la novela da frutos ponderados y de alta sazón entre eslavos y anglosajones.

Las formas de la novela son inagotables, en consonancia con la naturaleza de los conflictos y los tipos psicológicos, tanto de los autores como de los personajes que tratan. La técnica con que la objetivan abarca asimismo la textura de los demás géneros literarios, sin excluir siquiera la poesía. Lope escribe en verso "La Dorotea"; Fernando de Rojas da apariencia de drama a "La Celestina"; Goethe es epistolar en "Werther"; Valera en "Pepita Jiménez"; Zilahy Lajos en "Primavera Mortal"; diarios tenemos en "El Hermano Asno" y "El Niño que Enloqueció de Amor", de Eduardo Barrios; autobiografía en la Picaresca; en "Ifigenia", de Teresa de la Parra, alternan

el diario, la epístola y el relato indirecto; la suma de los géneros se halla en el Quijote, y en cierta medida en "Contrapunto", donde predomina el ensayo o la intención de tal. Hay hasta novelas dentro de las novelas, y aún en el seno de éstas últimas pueden florecer otra u otras más. O bien relatos y cuentos: "Los Aíducs", de Panaít Istrati, es paradigma suficiente. En cuanto al lirismo, efunde en los románticos y en copia muy apreciable de hispanoamericanos.

Cifremos el asunto: la novela resulta de ámbito polimorfo, voluptuoso y digresivo; trataremos estos caracteres en sendos capítulos.

Insistimos en que no debe tomarse el rábano por las hojas distinguiendo groseramente a la novela por su larga extensión y al cuento por la brevedad. Tenemos cuentos de tamaño físico tan respetable como "Bola de Sebo" de Maupassant, "Alaciel" de Boccaccio, "Un Corazón Simple" de Flaubert; entre las novelas pequeñas están a tiro las "Tres Novelas Ejemplares o Tres Ejemplares de Novela" de Huídobro; las "Tres Novelas Poemáticas" de Pérez de Ayala, "Barrabás" y "El Enano", de Lagerkvist; "El Viejo y el Mar", de Hemingway; "La Sinfonía Pastoral", de Gide. Menores aún: "Candia", de la joven escritora chilena María Elena Aldunate, y "La Habitada", de la argentina Carmen Gándara. Ni la primera ni la segunda sobrepasan las cuarenta carillas in octavo, lo que no impide a "La Habitada" ser con sencillez obra maestra.

Lo común es —claro está— que se dilate la novela hasta cierto punto que pasa a ser como el *limite novelable*: más acá del *mínimum*, no alcanzan a vivir los caracteres de la novela; quebrado un *máximum*, degenera en folletín, o cosa parecida: esto le pasa a todos los géneros literarios y a todas las cosas. ¿Se recuerda el argumento del sorites? ¿Dos gramos de trigo hacen un montón? ¿Dónde empieza y dónde termina algo? Los cambios cuantitativos se transforman —querámoslo o no— en cualitativos. La extensión condiciona a la novela: *ni la causa siempre ni la define. Como condición, no es en absoluto necesaria ni mucho menos suficiente*. Se presenta acaso en forma similar a la temperatura de los enfermos: señala la concomitancia de síntomas, pero sólo éstos explican la enfermedad. Los síntomas de la novela delatados asaz a menudo por cierta extensión, merecen capítulo aparte. Pero antes hemos de detenernos en una cuestión ilusoria: El problema de la "Novela de Chile".

No es la primera vez, ni la segunda. Es por lo menos la quincuagésima. Nos lo han dicho siempre: "¿Cuándo aparecerá la novela de Chile?"

Evidente que si la pregunta es para uno de esos cultos extranjeros que no han oído hablar de nosotros ni siquiera a propósito del cobre o del salitre, se imaginará que Chile es personaje, por lo menos tan importante como Napoleón, o tan pequeño como Bovary. Con esa pequeñez trascendente del bueno de Bovary.

Y hay todavía algo más grave. No sólo nace la interrogación en pechos de ingenuidad literaria, de esos que Dios bendiga, sino florece en el cerebro de profesores de la lengua. Y aún en la mente de muchos escritores. Por eso vale la pena insinuar algunos conceptos.

¿Qué es esto de la novela de Chile? ¿Existe acaso la de España, la de Francia, la de Inglaterra, la de Alemania, la de país alguno? Humildemente pensamos que no, pero como es humildemente, rogamos al que supiere algo en contrario nos lo comunique, pues los problemas nos apasionan y las soluciones mucho más: son a menudo la raíz de verdaderos nuevos problemas.

¿Dónde toma origen entonces el designio de la pregunta? Quizá en un prejuicio erróneo, y decimos tal, porque existen algunos que no lo son, y sí altamente eficaces. Me refiero al que estima a la novela una de las formas de la epopeya. Sólo así pueden pedirse peras al olmo, como suele decirse. Hay la epopeya de muchos pueblos de Chile; tal vez sea su definitiva expresión épica lo que se solicita, ya que no satisfagan ni el bronce de don Alonso, ni el caramillo de don Pedro de Oña, ni el friso de "Durante la Reconquista".

No deja, sin embargo, de ser divertida la pretensión de que aparezca la novela total de la idiosincrasia. Estamos seguros de que en torno a esta idea alada existe un océano de irresponsabilidad, que a ella propia no le sería tan fácil cruzar. ¿Se nos dirá, por ejemplo, que los decantados títulos de "La Vorágine", "Doña Bárbara", "Don Segundo Sombra" u otros traducen al colombiano, al venezolano o al argentino, respectivamente? No creemos que nadie se arriesgue, porque no se barruntan asomos. Otra cosa es asegurar con acierto que en la primera se suscita al cauchero, en la segunda, al llanero y en la última obra de las aludidas, al gaucho. Y aún más: a cierto tipo de caucheros, llaneros y gauchos de una época bien determinada. Lo predica el título fraguado por Guiraldes, cuyo gaucho, además de ser "segundo" no es nada más que una "sombra".

Pero queda algo más sabroso en relación estricta con cuanto acabamos

de expresar. Hay quienes no se dan cuenta de que no puede haber la novela cifrada de prototipos de idiosincrasia, si no se trata de una idiosincrasia brutal, henchida de sentimentalismo, fácil de coger en su simplicidad, como la inefable psicología del bobalicón de Tarzán, la gran yankada contemporánea. Pues bien, los que demandan la "novela de Chile", bajan un tanto la puntería: ¡Quieren que se haga la novela del salitre, del cobre, del carbón! Claro está que con parejo sistema, los novelistas van a recibir pronto comunicaciones de los sindicatos, pliegos de regulación creadora, y así podrá leerse algún día algo parecido a esto: "Señor Eduardo Barrios, rogamos a Ud. quiera dedicarnos una novelita a la siderúrgica, donde trabajamos diez mil obreros, etc..."

¡Sí! ¡Todavía piensan un poco a lo Zola que Baldomero Lillo debió haber escrito la novela del salitre! Y esto es ya para sumirlo a uno en perplejidades, aunque sea el más denodado partidario de que se hagan cosas y tal vez por ello mismo. ¿Cómo se va a hacer una novela del salitre? Y primero, ¿cómo se va a hacer novela de nada convencional, estrictamente hablando? O el arte es creación, novedad que tiene meta de misterio, o es negocio ínfimo, de mercachifles de alma.

El solitario metódico de Koenisberg dijo en una de sus palpitaciones insobornables que el arte "es finalidad sin fin". Ello quiere decir que el vestido poético posee siempre ruedo misterioso, impreciso, como lo proclamara Verlaine, y a esto no escapa ni siquiera la novela, que en último trance aspira a decorar la vulgaridad cotidiana de gravedad recóndita y sugerente, lo mismo que se decora el día con la noche.

Se nos dirá que Balzac, Zola, Galdós, "persiguieron" la creación cíclica. Respondemos: ¡lástima que así hubiera sido! Y agregamos que a esta circunstancia se debe no poco de lo más caedizo que ofrecen, de lo más artificioso y declamatorio. Lo sustentamos con respeto acendrado, el mismo aquel que arrancaba a Crespo la sentencia justiciera: "¡Con muchísimo respeto, os he de ahorcar, juro a Dios!"

Hemos visto y hemos sentido pujar las honestas almas de varios escritores nacionales que se desviven por satisfacer el mercado, y anhelan hacer "la novela de Chile".

Oímos decir, por ejemplo: "La novela de Barrios está bien, pero en "Gran Señor y Rajadiablos" no se retrata al chileno. ¿Cómo dijera? —Nosotros ya sabemos e interrumpimos: "No es la novela de Chile ¿no es cierto?" — "Eso es, responden, no es la novela de Chile".

Lo curioso es que si se les pregunta cómo es la novela de Chile, no sa-

ben qué responder. Esto no importa, evidentemente, porque si alguna idea tuvieran, no se darían manos a escribir "la novela de Chile". Contestó Bergson en parecido orden de cosas a los periodistas que le preguntaban cómo sería el arte de postguerra: "Hombre, si lo supiera, lo haría".

No parece sino que resumen la actitud de nuevos Catones, ansiosos de que llegue el genio para saludarlo a la manera de Boileau: "Enfin Malherbe vint..." ¡Al fin llegó el autor de la "novela de Chile"!

Sí, desean al Malherbe de la novela. Cualquiera creería que hasta aquí no se ha hecho sino ensayar, jugar a la novela, entretenerse haciendo los puntos, como dice Cocteau que le ocurre al poco avisado lector de Proust (a pesar de que Proust no puede tener lectores poco sagaces, y en este sentido debe propalarse que es alto test de acuidad estética): imagina estar haciendo los puntos, que se halla en trance de preparar el arma, cuando está dando nada menos que en pleno blanco.

Para los pobres noveladores y novelistas, y hasta "nivolistas" a la Unamuno, esta demanda de la "novela de Chile" es un torcedor que les enturbia el pozo de la creación, y necesariamente les hace proyectar fingidas imágenes. Y las fingidas imágenes es difícil que estén bien, supuesto que la imagen es ya vivencia segunda.

Ha cundido así un falso concepto, una idea nociva, un juicio loco. Se da en consentir que los novelistas del país tienen que tratar de hacer "la novela de Chile". Y entonces procede lo cursi, lo siútico, lo no acomodado a literaria naturalidad. El escritor se transforma en "chilenista", en una especie de eso que hoy denominan "folklorista", con vocablo bárbaro, y que por eso mismo crecen con ancho predicamento, como en tela limpia y clara crasa mancha de aceite.

Y lo vamos a decir para que se escandalicen las buenas gentes: la categoría estética de chileno no sirve para nada, y lo mismo puede empezar a predicarse de todos los gentilicios, hasta del más preclaro, el que llega a nosotros con la vasta sabiduría del camino recorrido: el griego. Hoy se abre paso la biotopología y la doctrina caracterológica de los temperamentos enseña que la familia humana ostenta las mismas categorías de seres en los distintos puntos del planeta.

A nadie se le va a ocurrir —y si se le ocurre estará muy mal— que las obras valgan por su grado de chilenidad o de argentinidad o de uruguayidad. Esto sería limitación monstruosa. Lo que hay es que un escritor —y no un escribidor, un escribano o escriba— se condiciona por el influjo ambiente, y lo proyecta, aunque no se lo proponga.

Indudable que un estudio de psicología objetiva nos conduce desde la obra literaria a su creador, y de éste a su pueblo. Pero no se detiene uno ahí, sino sigue hasta sorprender el dibujo de la humanidad, cuyo es el sustrato interesante, el fondo a que Terencio se refiere cuando declara: "nada de lo humano me es ajeno". La psicología concluye en tipos que rebasan a las nacionalidades. La obra de Dostoiewski culmina en una *tipología* y no en una *rusología*, por eso es la base de las disciplinas mentales contemporáneas.

Con esto de querer hacer "la novela de Chile", se da pábulo al más vi-tando de los pruritos, a la más odiosa y pegajosa de las comezones, a la que induce a lo pintoresco absorbente, a la que hace médula de la exterioridad. Ni lo externo ni lo pintoresco accesorio están mal como tales, sin duda alguna. Lo peligroso es la desubicación, lo terrible es llegar a convertirse en equivocado trasmutador de valores. Ha habido genios que se transformaron en pergenios por no tener la sabiduría del límite, y hasta, si se quiere, la sabiduría de la exageración.

Y ahora supongamos el jacarandoso milagro de que "la novela de Chile" llegara a escribirse. ¿Qué haríamos con ella? ¿Se la venderíamos a los yanquis, quizá?

Desde luego, una de sus consecuencias sería el estanco de la novela, como dicen los catedráticos del "noble deporte de las bofetadas", ocurrió con el boxeo cuando se tuvo al eximio negro Joe Louis, que los hacía cambiar de color a todos.

No tal. Lo que hace falta a la novela es indicarse por el camino que es ella misma. No proponerse nada, como no sea no-velar (Nos valemos aquí de un equívoco, lo mismo que solemos hacerlo toda vez que separamos maliciosamente las sílabas de una palabra que encierra la ingenuidad erótica: "novio". Con este procedimiento, amén de una dislocadura acentual queda: "no-vió", expresión a menudo más acomodada a los hechos). No velar es sumergirse en el sueño, en la fantasía. Y el sueño, lo sabemos todos, es el refugio de las grandes ilusiones. Dijo Heráclito con esa voz que se sabía sibilina, ese acento "que atravesaba millares de años", en la vigilia teníamos todos un reino común, pero en el sueño cada cual retorna a su propio mundo.

En ese propio mundo a que el pensador de Efeso se refería, están situadas las intuiciones, allí residen los alimentos del artista, ese es el lugar en que el alma estética propiamente se nutre y refrigera. Porque en él re-

síden "los demás". El estilo resulta de que "los demás, los otros" estén en uno, sean "nosotros".

En arte hay que tener cuidado con el exceso de sesudez. No debe uno "pasarse de listo". También amonestaba el filósofo del devenir: "Hay que esperar lo inesperado, impenetrable, inaccesible". Traducimos: Hay que vigilar el misterio.

¿Qué es el misterio sino lo singular desconocido? ¿Y dónde se halla lo desconocido? Interrogación mal planteada. Mejorémosla: ¿dónde no se halla lo desconocido, lo misterioso, lo singular si no es en la realidad toda y en cada una de sus partes, o de sus instancias, de alguna manera y en algún grado?

La realidad tiene esencia de misterio. Cualquier tema que el escritor enfoque es profundo y trascendente, siempre que lo sea el escritor, y hasta habría derecho para concluir que, en iguales condiciones de numen, la calidad de la obra de arte se halla en razón inversa a la importancia que la masa o porción satisfecha de sí misma asigne al asunto. Racine lo cifró: "la invención consiste en hacer algo de la nada". Valéry Larbaud exclama: "gran poesía de lo vulgar".

De ahí que la novela sea, por naturaleza, epopeya de lo banal, de lo vulgar, de lo doméstico, de lo cotidiano, el reverso de la historia —en fin—. Y —excepción hecha de la tragedia griega que hoy sólo interesa a los estudiosos— también lo es el teatro. De la poesía no hay que decir. Lo trascendente en la poesía, de cepa es el estilo, la atmósfera el perfil del proceso estético que en nuestro minuto arrecia sus perspectivas en lo aparentemente nimio, en las cosas, como el aire, el agua, la madera, el vino, el apio, el caldillo de congrio, cuyas vetas últimas el genio se complace en sugerir. El genio descubre y promueve lo absoluto doquier, sobre todo en lo familiar. Y en todas las formas de la realidad —una de las cuales es lo irreal— el artista percibe el pulso de Dios.

¿Cuáles son los asuntos preferibles y recomendables, entonces? Aquellos que el escritor sienta con mayor simpatía, los que estén más de acuerdo con su temperamento y sean adecuados a sus fuerzas. ¡Cuidado! No meterse en camisas de once varas. *Cada toro brame en su encierra*, diríamos a lo huaso, porque la creación ha proscrito la mediocridad.

Claro que no deja de ser ideal encomiable que los intereses predominantes de los hombres en un instante de significación histórica sean los que preocupen de preferencia a los artistas, sin que falseen jamás su per-

sonalidad, por supuesto. Así se conjugaría una ecuación funcional. ¿Quién lo duda?

Exigirlo es peligroso. Con ello se abre paso a la estafa. Arte es naturalidad. El creador —si efectivamente lo es— será el necesario e insobornable vaso de resonancia de los conflictos y problemas de su época y en su obra, según el género, florecerán las tesis, los problemas, los conflictos y los mensajes explícitos o sugeridos para dignificar las formas de vida, sin el bobo y craso adobo de nacionalismo pintoresco. Ema Bovary no vale porque sea francesa, sino porque tipifica a la categoría de todas las mujeres arribistas: Hamlet no pesa porque sea danés, ni inglés su autor, sino por ser el prototipo del irresoluto a quien inhibe el exceso de raciocinio; don Alonso Quijano, finalmente, no es la literatura más alta de la literatura universal porque es español, sino porque siéndolo se sale de madre hacia una constelación absoluta, donde nunca los valores espirituales brillaron con mayor energía.

En resolución, preocuparse en procurar una novela de Chile por antonomasia, aparte ser un absurdo, es desconocer la finalidad del arte. "Hablemos ahora de algo real", decía Balzac, "hablemos de mis personajes".

No temamos hablar de algo real, hablemos de literatura. ¿Se ha olvidado tan presto la lección pirandelliana? ¿No se sabe que los personajes son tan rotundos, tienen tan insolente y salediza catadura que se imponen al escritor, lo arriendan, lo disputan a su servicio? Cervantes fue arrendado por Don Quijote; Fernando de Rojas, por la Celestina. A nosotros, en estos momentos, nos arriendan las ideas, que son los personajes promotores del ensayista.

No hay necesidad de picanear a los artistas para que elijan temas. Si se dejan picanear, dejan simultáneamente de ser estimables, porque renuncian a la elección, no los "los demás" en "ellos mismos", no administran su propio criterio, medida incontrovertible de la calidad humana. *El artista de cuño legítimo* sirve siempre a los valores auténticos de la cultura y, aún más, con muy buen sentido, no piensa en cacarearlo.

Sentimiento de inseguridad —que así llamamos al de inferioridad— ha inspirado esto del chilenismo. Los personajes chilenos de autores chilenos tienen que ser chilenos, y quien los deschilenice, buen deschilenizador será. Pero ¡ojalá los deschilenicen, porque la gravitación nacional ostensible, cualquiera que sea, lastra de insignificancia, de plebeyismo pedestre en literatura. ¿A quién le importaría un pito Don Quijote si no se le pudie-

ra precisamente desespañolizar, con lo cual nos sorbemos su médula y nos reconforta su símbolo?

Terminaremos. El mago de la prosa chilena se denomina Federico Gana. Su Maiga, su Candelilla, su Paulita, su Daniel Rubio son circunstancialmente de aquí y substancialmente del mundo. En "Díaz de Campo" está Chile asordinado y constante, con elegancia, sin hacerse notar, sin esfuerzo aparente, con naturalidad. He aquí un modelo de contención demo-aristocrática y definitiva. Como al inmenso humildísimo Fray Luis se le escaparon de las manos algunos poemas celestes, a Federico se le escapó esta prosa terrestre, donde no hay nada más que el arte y nada menos que el arte. ¿Lo demás? Se da por añadidura...

LUIS OYARZÚN

CRONICA DE UNA GENERACION

CADA UNO de nosotros, me parece, empezó a interesarse por la literatura en plena infancia. No sólo en esos maravillosos libros de aventuras o de hadas que siempre quisiéramos volver a leer con el mismo encantamiento —¡ay! ahora muchas veces perdido—. También en toda clase de libros hallados clandestinamente o al azar y que, aun cuando no los comprendiéramos bien, nos sugerían el misterio de la prodigiosa vida de los hombres, de esa vida y ese universo que nos atraían en razón directa de nuestra ignorancia. Y estaban, además, todas las imágenes y experiencias innumerables que exigían ser expresadas, sin que tuviéramos para eso ningún instrumento en las manos. Cuando se retrata a la infancia como una edad perfectamente integrada que se satisface a sí misma, se olvidan las ansiedades, las angustias, los deseos sin forma que también la caldean y que no pueden hallar otra desembocadura que el aislamiento en medio de los juegos de los otros niños, los sueños y la tristeza.

Pero no he venido aquí a hablar de las relaciones extrañas de los niños con la literatura, sino de la historia íntima, privada, de un joven de otros tiempos a quien apasionaba el arte de escribir. Un joven que, por la gracia de esa pasión, conoció y amó a otros y orientó su vida por caminos que no habría seguido si esa inclinación rara no lo hubiese alejado de vías que pudo elegir también, sin duda, con más contentamiento de sus padres y mayores.

—¿Por qué no tomas a la literatura como adorno? Nadie se gana en Chile la vida escribiendo. En cambio, si eres abogado o médico, disfrutarás de bienestar y tranquilidad...

Decididamente, no quería —no queríamos— esa tranquilidad, y ya a los 15 años, apenas encontrados los primeros amigos —¡descubrimiento superior al más grande descubrimiento científico!— empezamos a gozar de la mágica inseguridad del día, y de la noche. En cualquier parte, en heladísimos corredores clausurados del Colegio, y si era posible, en cafés más o menos patibularios de la calle San Pablo abajo, cerca del Internado Barros Arana. Pues este Internado era nuestro Colegio y el mundo nuestro tenía mucho que ver con la Quinta Normal, infestada de charlatanes y de amantes vespertinos, y con los bajos fondos de Matucana y San Pablo, sin olvidar los ululantes pitazos de los trenes que poblaban la noche, ni el encantador *Bar Don Fausto*, donde solían acuchillarse los adoradores de Baco y de Tepsícore, ni tampoco, por cierto, nuestra fantástica biblioteca, en la cual, sin guía ni consejo, descubrimos primeras ediciones de Quevedo y el Conde de Villamediana, una fascinante colección del *Magasin Pittoresque*, llena de grabados al acero que nos parecían surrealistas, y grandes volúmenes en rojo del Quijote y la Divina Comedia ilustrados por Doré.

El Internado no era —¡quién lo duda!— la Academia Platónica. En él se cultivaban mejor los ejercicios espartanos que los juegos atenienses, y no pocas veces fue especialmente reconfortante para Nicanor Parra, Jorge Millas, Jorge Cáceres o yo ser aceptados en algunos de esos cenáculos consagrados al básquetbol o al pimpón, con un respeto un tanto piadoso que algo tenía que ver con nuestras pretensiones literarias. Dos mundos se unían y entonces, como ahora, era bueno sentir que hemisferios aparentemente hostiles tienen cosas comunes y pueden comprenderse. Pero —y ahí comienza en verdad esta crónica— lo imposible se había realizado. No era yo un niño loco, o por lo menos no era el único loco del mundo. ¡Gran felicidad! Había otros, había otros seres extraños a quienes también fascinaba, torturándolos, la literatura, y estaban allí, bajo un mismo techo. Se llamaban Jorge Millas, Nicanor Parra, Jorge Cáceres, para no recordar sino a los que perseveraron en esta manía sistemática. Vivíamos bajo el mismo techo. Eso significaba que podíamos vernos siempre, cada vez que lo quisiéramos, apenas las clases nos dejaran libres a Cáceres y a mí. Millas y Parra eran nuestros inspectores. Estudiaban en la Universidad y para nosotros, que padecíamos la dictadura de los horarios, eran libres, unos semidioses que podían manejarse a sí mismos, es decir, faltar a clases si lo querían. Pero

nos quedaba a salvo el deslumbramiento de las noches, después del timbre de silencio, al margen de las tiranías del día.

Nos conocimos telepáticamente, sin presentaciones, en virtud de ese fluido especial que, según un tío abuelo mío, poseerían todas las personas buenas para nada, que él llamaba pájaros sin buche. Si me ofrecieran hoy todos los tesoros de las Mil y Una Noches, no los cambiaría por éstos, verdaderos o falsos, que nos trajo la amistad de aquellos jóvenes mayores que nosotros y el trato con sus amigos. Pasamos, Cáceres y yo, bruscamente de Salgarí, Alejandro Dumas y Amado Nervo a una constelación de libros que de inmediato convertimos en acicates de nuestra soberbia y alimento de nuestras almas. Su precoz interés filosófico había llevado a Jorge Millas a leer, ya por esos años, a Ortega, Freud, Spengler, Bergson, Simmel y, apenas nos conocimos, nos inició en los secretos de la *Revista de Occidente*. Nicanor, más concentrado en sus caprichos puramente poéticos, tocaba el ukelele, escuchaba largas horas a los charlatanes de la Quinta Normal y se solazaba con García Lorca y Alberti. Por esos tiempos escribía, en cuadernos de matemáticas, unos poemas en sordina que llamaba *Sensaciones*, en los cuales solía aparecer la imagen de su padre tocando románticamente el violín en el fondo de un huerto provinciano, como en contraste con los grandes poemas de intención metafísica de Millas y con sus ensayos nietzschianos.

Nos mareamos un poco, es cierto. Nos hicimos muy antipáticos a nuestros compañeros y profesores. La armonía con aquéllos no venía a restablecerse sino después de alguna fiesta en que todos terminábamos algo alegres. Pero en nosotros —adictos a ese opio, a ese *vice impuni*— predominaba la pasión incoercible, la pasión de escribir, de leer y de vivir, por lo menos con la imaginación, a la altura de los grandes temas. Desde las páginas de la *Revista de Occidente* y de los ensayos de Ortega y Gasset, todo parecía renovarse en el mundo y, al mismo tiempo, todas las nuevas plantas estaban echando raíces. ¡Qué época! Ortega nos hizo conscientes de su singularidad. El siglo XX, después de la guerra del 14, estaba descubriendo nuevas formas de vida. Cada una de ellas nos atraía más que el paraíso perdido, pues se trataba de otro paraíso, de la primera creación definitiva del hombre. ¿Podré recordarlos todos?

La matemática avanzaba por caminos inéditos, que hicieron posible la formulación de la Teoría de la Relatividad y la física moderna. La química abría los laberintos del átomo. La biología hallaba la nueva unidad, el concierto del organismo viviente con el mundo circundante —¡y con cuanta fruición y dificultad leímos el ensayo de Von Uexküll sobre la ostra jaco-

beal—. La sociología, enriquecida por Marx y Engels, se lanzaba hacia el arcano de las verdaderas relaciones concretas entre los grupos y descubría los portentos de la mentalidad primitiva. La antigua caverna del alma humana era descifrada por Freud, Adler y Jung. Recuerdo que en 1935, Jorge Millas, presentado por Nicanor Parra, dictó en el Internado un curso sobre Freud y el Psicoanálisis destinado a los alumnos mayores. No poco tiempo vivimos obsesionados interpretando a troche y moche nuestros sueños y los ajenos.

Todo era incitante en el campo de la ciencia, y todo nuevo, ligero de ropas, como Adán y Eva en el jardín, y maravillosamente, en esa primavera del genio humano, el arte del siglo florecía en imágenes que renovaban el universo de los ojos: Picasso, Matisse, Braque, Léger, Dalí, mientras Stravinsky, Schoenberg, Hindemith, Ravel, Prokofieff rejuvenecían el lenguaje de la música, y la literatura con Proust, Joyce, Thomas Mann, Virginia Wolff, Valéry, Gide y los surrealistas descubrían la figura interior del hombre contemporáneo.

En el plano de las naciones, las sombras podían disiparse. La Unión Soviética había sido reconocida por los grandes Estados de Occidente y esperábamos todos que ella fuera un poderoso centro de irradiación humanista, que corrigiera las mezquindades del capitalismo. La dictadura nazi, para nuestros cándidos ojos de poetas, era un fenómeno local y pintoresco, una ópera wagneriana mal representada en un escenario de cartón piedra. Se había intensificado el intercambio espiritual con España y la República prometía, entre sus grandes cosas, una futura federación liberal de naciones hispánicas.

Entretanto, nuestra vida privada era exultante: la de unos jóvenes que empiezan a escribir para un mundo nuevo, el primer mundo realmente unido en una visión común de modernidad. Con la seguridad que da la fe en las propias energías, ese mundo llenaba cada celdilla de la vida privada con aventuras felices como la historia de *Felipe, Yuna y el Almirante*, de Pierre Girard. ¡Qué importaban los lastres del pasado que aún conservaba nuestro medio! Ya desaparecerían. Nosotros pertenecíamos a otra edad.

Era el año 1936. Los que hoy son llamados poetas mayores tenían entonces alrededor de 30 años, con la excepción de Huidobro y De Rokha. Habían producido ya, sin embargo, algunas de sus obras importantes y estaban determinando el destino de la sensibilidad poética de Chile. Los primeros poemas de *Residencia en la Tierra* habían aparecido entre 1926 y 1928 en *Atenea* y la *Revista de Occidente* y el primer volumen, una edición de lujo

que nos pasábamos de mano en mano, en Nascimento, en 1931. En 1935 tuvimos la edición definitiva de Cruz y Raya, precedida por el homenaje que rindieron al poeta sus más importantes colegas españoles. Desde *Desolación* Gabriela Mistral había mantenido silencio poético y sólo la prosa extraordinaria de sus *Recados* hacía presagiar la renovación de su lírica en *Tala*, que vino a aparecer en 1938. Huidobro y De Rokha se hallaban en plena producción y ejercían ya una influencia profunda sobre las nuevas generaciones. *Vigilia por dentro*, el primero de los libros representativos de Díaz Casanueva, es de 1936 y algo anterior fue *Pais blanco y negro*, de Rosamel del Valle. La antología de la nueva poesía chilena, que editaron Eduardo Anguita y Volodia Teitelboim, apareció en 1935. Era estimulante sentir que nos iniciábamos a la vida literaria en ese ámbito.

Era el año 1936. De pronto sobrevino algo que vino a romper muchas de las imágenes felices que he enumerado recién y a cambiar considerablemente el destino de la literatura y de la historia: la Guerra Civil española. Los que hoy tienen menos de 30 años apenas si podrán imaginar el efecto psicológico que aquel hecho produjo en todo el mundo, y especialmente entre los escritores latinoamericanos. Aun a los más jóvenes, nos obligó a un examen de conciencia y a una toma de posición. ¿Por qué? Porque no era una guerra civil como las otras. Era, en verdad, el primer episodio inequívoco de la gran división del mundo que la Segunda Guerra Mundial revelaría después en todos los continentes, mares y cielos de la tierra. El fascismo en armas destruía de golpe todas las ilusiones amables y mostraba brutalmente la otra cara, la cara sombría de nuestra época deslumbradora. Había una segunda Santa Alianza en movimiento, decidida a impedir el progreso democrático de los pueblos. Para los jóvenes como nosotros, borrachos de literatura y de dicha, aquello fue un despertar cruel. No se trataba, por cierto, de imponerse el deber de escribir sólo obras políticas —cosa que, por lo demás, todos hicimos en mayor o menor medida en esos años—. Recuerdo una antología de homenaje al pueblo español en que figuraban varios de los aquí presentes, incluyendo a Braulio Arenas y sus amigos de la *Mandrágora*. No. No todos podíamos tener vocación o capacidad para tal literatura. Pero ocurría que la conciencia que poseíamos de nuestro propio mundo había cambiado y ese cambio tenía que repercutir en cada uno de nuestros gestos y también, por cierto, en nuestras creaciones literarias. Un elemento, desconocido antes, penetraba en nuestro ánimo: el temor de que la cultura humana entera fuese demolida por fuerzas irracionales desatadas en el fondo del inconsciente colectivo. Ante esta posibilidad, no

quedaba otra cosa que unir todos los esfuerzos de la inteligencia, por débiles que fueran, para intentar detener el avance de aquellas potencias enemigas del espíritu, que en ese momento se identificaban con el fascismo. Nos sentimos, entonces, incorporados a una gran corriente universal de escritores comprometidos y combatientes, que iba desde católicos como Bernanos y Bergamín hasta los anarquistas y comunistas. La guerra de España, que después se convertiría en la guerra del mundo, nos hizo vivir concretamente el hecho de la solidaridad humana y nos reveló los deberes civiles que pesan sobre el artista.

Después de varios años de ausencia, Pablo Neruda regresó en 1937, con *España en el corazón*, que leyó en el Salón de Honor de la Universidad de Chile, al fundar la Alianza de Intelectuales para la Defensa de la Cultura, en la que participaron escritores de todas las tendencias estéticas. Bastante nos costó a Jorge Cáceres y a mí vencer nuestra timidez y dirigirnos a visitar al poeta, premunidos de sendos poemas escritos en su honor. Nos encontramos con un hombre cordial, sencillo, que nos ofreció de inmediato su amistad. Vivía en ese tiempo en un edificio de departamentos frente al Parque Forestal y con naturalidad de viejo compañero nos invitó a pasear por las avenidas. Era un día de verano y nos tendimos en el pasto, bajo el follaje rojo de unos cerezos del Japón. Neruda nos hizo notar la maravilla del contraste de ese rojo con el azul impecable del cielo y en ese instante mismo empezó a ejercer sobre nosotros un embrujo que duraría años —que en cierto modo se dilata hasta hoy— y que nos marcaría con huellas perdurables. Detrás de su expresión ausente, hay en Neruda un espíritu agudo, lleno de curiosidad infinita por todas las cosas y experiencias. Nos inició en grandes misterios: el arte popular, los libros raros, los caracoles, la vida de los animales marinos y de las plantas exóticas. Tenía con nosotros —un par de estudiantes— una paciencia a toda prueba y, a pesar de sus muchas ocupaciones, nos regalaba tiempo y solía escaparse con nosotros a vagancias sin rumbo por cualquier parte. Con él aprendíamos y gozábamos, poseídos por un humor poético que Cáceres creaba inagotablemente. Debo decir que Cáceres y yo éramos rigurosamente abstemios, pero nos atiborrábamos, en cambio, de helados y pasteles que devorábamos, junto con comentar las palabras de Neruda y las vicisitudes de nuestras vidas. Una anciana ama de llaves que vigilaba la casa que Neruda arrendó después en Ñuñoa, a la que bautizamos *Doña Cronos*, creía de buena fe que Pablo nos daba clases de poesía a la sombra de una inmensa higuera del huerto, y decía a todo el mundo que esos jovencitos eran alumnos del célebre poeta. Y claro que,

burla burlando, nos enseñaba. El y la Hormiguita nos regalaron un sinfín de maravillas; Kafka, Rilke, Alain Fournier y *Le Grand Meaulnes*, Malraux y sobre todos los clásicos españoles que por días y días, en todas las estaciones del año, con diferentes sombras de los árboles, leíamos peripatéticamente en la Quinta Normal, seguidos por nuestros flamantes discípulos, pues la amistad con tanta gente importante nos había procurado algunos, que nosotros exhibíamos con orgullo, ante nuestros compañeros de Colegio. Recuerdo a Domingo Piga, hoy consagrado al teatro, y a Danko Brncic, actualmente biólogo notable, sin olvidar a Arturo Arias, ahora una de las autoridades chilenas en física teórica. *La Fábula del Genil* encantó nuestros paseos.

En verdad, habíamos pasado vertiginosamente de unos poetas a otros. Cáceres, aparte de su genio original, poseía un talento mimético inigualable. Apenas conocía a un poeta, escribía con perfección a su manera. Como el Bernardo el Ermitaño, ese curioso animalillo que vive metido en conchas ajenas de moluscos, nos revestíamos nosotros de sucesivos ropajes poéticos. García Lorca nos ofreció el primero. Con el estímulo de Margarita Xirgú, que en 1937 realizó una temporada memorable en el Teatro Municipal, nos pusimos frenéticamente a imitarlo y llegamos en nuestra temeridad a montar un teatro secreto en el Internado, en un subterráneo oscuro. Allí representamos obras increíbles —Cáceres, Piga, Brncic y yo— ante la presencia entre conmovida y burlona de Millas, Omar Cerda, Baeza Flores y otros invitados de nota. Nos iniciamos con *Myrrha o la cortesana cubierta de joyas*, de Oscar Wilde, que dimos —¡Oh, portento!— delante de los recién nombrados y del Vicerrector del Colegio, no sin recibir las bombas de agua que nuestros compañeros, advertidos por algún delator maligno, nos lanzaron desde los dormitorios situados en el edificio vecino. Seguimos en semanas posteriores con repertorio propio: *El Campanario de la Soledad*, de Cáceres, y una obra mía cuyo nombre he olvidado. Como no teníamos vestuario ni decorados especiales, nuestros personajes debían moverse en escena prácticamente desnudos, a lo sumo con slips y sábanas. Nos acercamos, como se ve, a una especie de clasicismo griego. Cuando se estrenó nuestro pequeño teatro nocturno —otro signo de los tiempos— Jorge Millas, nuestro inspector, leyó y comentó *El Cementerio Marino*, de Valéry.

Rápidamente pasamos al Alberti de los romances y de *Sobre los ángeles*. ¿Dónde estarán nuestros innumerables poemas albertianos que no dejaban de divertir a Neruda y sus amigos? No le gustaron nada, en cambio, las imitaciones que hicimos de él mismo, con perfecta espontaneidad. Sus adjetivos, sus gerundios, y hasta el tono de voz de sus lecturas fueron asimila-

dos con pasión, hasta el punto que caímos en una especie de sonambulismo poético, del que sólo vino a sacarnos, bajo la influencia severa de Jorge Millas, la lucidez extrema de Valéry. Por supuesto, también lo imitamos, claro que con menos fortuna, y nos aplicamos a ocultar en sabios alejandrinos nuestra absoluta carencia de ideas filosóficas. Corríamos el riesgo de cristalizarnos, de mirar el mundo desde el interior de un diamante. Pero nos salvaron —provisionalmente, ¡nunca se salva uno en definitiva!— Nicanor Parra, que solía venir de Chillán, donde era profesor de matemáticas, y que nos miraba con cierto arrobamiento de provincia contrapesado por su inteligencia crítica; y Gonzalo Rojas, que cayó como aerolito en el mismo Internado de nuestra adolescencia. Nicanor nos trajo en ese entonces el *Cancionero sin Nombre* —dedicado a Millas, Omar Cerda, Carlos Pedraza, Victoriano Vicario, Cáceres, Carlos Guzmán y yo— y Gonzalo todos los esplendores y todo el humor negro y libre del surrealismo. Nuestro próximo dios sería Paul Eluard y nuestro Evangelio especialmente *La Vie Immédiate* que alumbró noche a noche nuestros insomnios. Sería muy largo describir las extrañas alucinaciones sugeridas por nuestras lecturas nocturnas de la Divina Comedia alternadas con *Los Cantos de Maldoror*. Era una orgía de imágenes que desarticulaba, por cierto, nuestra conducta. Si a todo eso agregamos la frecuentación continua de Rimbaud y Baudelaire, comprendemos bien la vertiginosa ebriedad de nuestros sueños y la confusión que logramos provocar entre realidad y fantasía. A todo esto había aparecido también entre nosotros, invocado por Gonzalo Rojas, no sé ya muy bien si el fantasma de Braulio Arenas o el propio Braulio —¡se parecen tanto!— a través del *Castillo de Perth* —publicado en *Multitud*— y de *El Adiós a la Familia* que leímos en *Atenea*. Con él nos llegaban Breton, Péret, René Daumal, Aragón y también Ana Radcliffe. *Las Ruinas de Palmira*, las *Noches*, de Young y toda la poesía trovadoresca y las novelas de caballería que constituyen la aureola particular de Braulio. En ese punto nos separamos. La revista *Mandrágora* había debutado con violentos ataques a Neruda, y había que elegir. Jorge Cáceres partió en su trineo vertiginoso y, después de esos años de ingenua locura, nos vimos sólo de tarde en tarde. Eramos tan exageradamente jóvenes que no contábamos con que la juventud puede también ser rota por lo irreparable.

Comprendí —no sé si bien— la necesidad de romper con la locura y estudiar seriamente alguna cosa. Por esos días, Jorge Millas escribía su *Idea de la Individualidad*, que vería la luz en 1942. Allí adquiriría cuerpo conceptual mucho de lo que había sido substancia disparatada de nuestras

discusiones, a la luz de Bergson, Scheler y Husserl. Analizaba gravemente la situación del hombre contemporáneo y los problemas fundamentales de la cultura, con un dominio del lenguaje y un rigor intelectual que, aún a esta distancia, nos impresiona como insuperado entre nosotros. Sólo la dispersión frívola que afecta a la vida de nuestras clases intelectuales —y nuestra indiferencia por cierto género de publicidad— puede explicar el hecho raro de que ese libro incitante sea hoy poco menos que desconocido. Alrededor de ese trabajo, sin gravedad, pero con menos desenfreno, fuimos digiriendo la exuberante materia que la vida y los libros podían ofrecernos. Nicanor Parra escribía ya sus cuecas y letrillas y sus versos románticos, como *Hay un día feliz*. Siempre le molestó que mi solazamiento ante esos versos se interrumpiera en risa, provocada por la evocación que allí hace de “la mirada celeste de mi abuela”. La verdad es que de ahí mismo empezaban a surgir los futuros antipoemas, nada distintos, en esencia, a sus versos de ciego. Ese elemento de humor analítico que da vida a sus cuecas hizo surgir, hace más de 15 años, unos poemas, absurdos que él tituló *Los jardineros* y que nunca llegó a publicar. Eran una expresión de antilirismo que se nutría de alimentos dispares, tanto de la observación de los charlatanes de la Quinta Normal como de nuestras lecturas antropológicas y de nuestras vagancias. Dos hechos son ilustrativos de ese estado de espíritu y configuran una especie de *métaphysique du lie* que está en el origen de los Antipoemas. Nuestra celebrada Violeta Parra, a quien visitábamos, vivía en una calle cercana al Internado y aún no empezaba a cantar. Repentinamente, la construcción del ferrocarril subterráneo, que reemplazó a la antigua línea de la Avenida Matucana, transformó su calle en un abismo y su casa en un mirador sobre las profundidades. Desde las ventanas de Violeta era posible columbrar las antípodas. Por otra parte, Nicanor, como ayudante de Física, tenía en el Colegio todo un gabinete lleno de variados aparatos que estaban a nuestra disposición. Ahí encontramos un telescopio de alcance considerable que había pertenecido a don Diego Barros Arana y que nos proporcionó el medio de conocer algo más de los contrastes del mundo. Nos pasábamos las noches recorriendo la luna y localizando estrellas, y los domingos en la tarde, viciosa y ociosamente, seguíamos los movimientos de los amantes, que se creían solos, en los faldeos del Cerro San Cristóbal, o bien, como el Diablo Cojuelo, entrábamos a las casas de pensión y presenciábamos escenas conmovedoras. Algo tendrán que ver con eso poemas como *La Víbora* y *La Trampa*.

Por lo demás la Guerra Mundial nos paralizaba. ¿Qué podrían significar

nuestras pobres obras en medio de aquel maremágnum? Había que velar y contemplar, meditar y vivir hasta el instante en que los frutos laberínticos e inasibles que la época nos permitía producir hubieran madurado y se hubieran abierto como granadas. No tuvimos urgencia. No tenemos urgencia. El valor verdadero de las creaciones artísticas no depende de los comentarios del día, ni de la crítica de los diarios, ni de la crónica ágil e ilustrada de los magazines que tanto seduce a tantos jóvenes. Depende, sí, de una actitud interior que se traduce en conducta, de una cultura espiritual que es, en el fondo, amor, amistad creadora, fervor por algo de lo mucho que la vida, pródigamente, ofrece. Quien puede ser fiel a sus más hondas aspiraciones y participar de su bien a todos, ése, sin prisa, podrá sentir, por la creación artística, las alegrías supremas que Platón concentraba en el Bien.

TEATRO

Fernando Debesa

Luis Alberto Heiremans

José Ricardo Morales

FERNANDO DEBESA

NUESTRA HERENCIA TEATRAL

Los que escribimos teatro en Chile conocemos la inferioridad de nuestra literatura dramática respecto a la novela, la poesía, el ensayo y el cuento. En éstos hay una trayectoria de siglos, grandes escritores, periodos, tendencias, obras maestras.

En el campo teatral, poco, casi nada. Los tratados de literatura guardan, por lo general, un silencio mortal sobre este tema, o bien deslizan alguna frase general que habla de esfuerzos y entusiasmo.

De parte de los demás escritores, un desdén sin límites. En las librerías no tienen obras dramáticas nacionales, no saben si existen y declaran que si existieran, no se venderían.

Hay que llegar donde bibliófilos y maniáticos para conocer esta débil literatura teatral, para tocar con los dedos esas ediciones flacas, feas, donde yacen las obras menospreciadas.

Además nos han enseñado a desdeñar a los dramaturgos de hace treinta años. Nos dicen que sabían algo de teatro; pero no sabían escribir: Armando Moock o la cursilería; Acevedo Hernández o la torpeza; Germán Luco o la mediocridad.

Y éstos son nuestros padres. Para los que amamos el teatro, éstos son los que nos preceden, los posibles gérmenes de una tradición.

Pero ¿son tan deleznableos estos escritores? Nuestro amor filial nos hace mirar con simpatía sus defectos, nos hace comprender sus deslices.

Además, sabemos que el arte teatral es un arte dedicado al público, condenado a adoptar el nivel de la multitud. El autor teatral no sólo tra-

baja para el público, sino que "con" el público. Esa famosa cualidad llamada "sentido del público" que da el éxito al hombre de teatro que la posee, es precisamente eso: tener dentro de sí a la multitud, adivinar sus reacciones, prever su encanto y su aburrimiento.

Por lo tanto, a público genial, dramaturgo genial. A público mediocre, dramaturgo mediocre.

¿Hasta qué punto, entonces, los defectos de un Moock, de un Luco, de un Acevedo son los defectos de un público primitivo, los de un país sin tradición teatral? Sí, los escritores teatrales de hoy recibimos de nuestros padres una herencia dramática escasa y defectuosa. Pero hay algo que puede ser importante para nuestra generación: encontrar en estos autores rasgos y elementos de nuestra idiosincrasia traspuestos sobre un escenario, moviéndose, sintiendo, viviendo. El fruto que podamos sacar de la contemplación de estos autores depende de nosotros mismos.

Pero el material es, con toda seguridad, interesante, y vale la pena intentar un análisis de la temática, la tipología y el lenguaje de estos dramaturgos.

Anotemos, de partida, la procedencia de ellos tres: Moock y Luco son hombres de ciudad, el primero pertenece a la clase media; el segundo, a la clase alta. En cuanto a Acevedo, es el hombre de pueblo chico, para quien el medio campesino y el minero serán el objeto de su atención.

De los tres, Moock es ciertamente el más prolífico y el único profesional del teatro. Mientras Luco trabaja como periodista y oficinista, Moock decide, a los veinte años, abandonar su casa y dedicarse exclusivamente a la actividad teatral.

Tanto él como Luco viven en Santiago, se nutren de sus publicaciones, siguen su forma de vida, aspiran a los objetivos que la ciudad propone. Para poder comprender los temas y preocupaciones de Moock y Luco, echemos una ojeada a la época y a sus exigencias.

En 1920, el teatro nacional se desprendía con lentitud de los moldes españoles. Ir al teatro era ir a ver a doña María Guerrero, a doña Concha Olona, a don Manuel Díaz de la Haza, a Pablo Podestá. Amar el teatro era amar a Linares Rivas, a Jacinto Benavente, a los Alvarez Quinteros, a Henri Bataille, a Bernstein.

En esos días, para poder considerarse hombre de teatro era absolutamente indispensable formar parte de lo que se llamaba "bohemia loca". Esta expresión, hoy un poco ridícula, denominaba algo muy serio, con dogmas inapelables.

La bohemia exigía acostarse entre cinco y siete de la mañana, habiendo

cenado en algún restorán determinado con poetas y actrices. En estas tertulias se bebía mucho, se bailaba, se hablaba pestes del prójimo, se cantaba, y, sobre todo, se improvisaban versos. Esta era la actividad sagrada, la que daba a quien la ejercía bien una aureola mágica y el prestigio de la divinidad. Daniel de la Vega, Andrés Silva Humeres, Alejandro Flores, Pedro Sienna, Rafael Frontaura, se entregaban eufóricos a esta exquisita gimnasia. Sobre un tema dado o sin él, componían sonetos o décimas que se escribían apresuradamente en las servilletas, se leían a gritos mientras la orquesta tocaba un tango, o se susurraban en la calle que invadían los obreros matinales. ¡Era tan delicioso lanzarse a improvisar, Daniel de la Vega sobre el Copihue Negro; Frontaura, sobre el Copihue Verde; Víctor Domingo Silva, sobre el Amarillo; Andrés Silva, sobre el Azul, y Pedro Sienna, sobre el Malva! ¡Parecía tan fácil ser genial!

La bohemia exigía renovar la amiga, o la amada, como se decía entonces, al menos cada tres meses y, naturalmente, había que escogerlas pálidas, ojeras y que supieran recitar a Amado Nervo.

La vestimenta era importante. Los poetas y dramaturgos debían usar pelo largo, sombrero alón, chaqueta suelta, corbata de lazo y amplia capa española. Acevedo Hernández, sin ser santiaguino, cumplía estos requisitos: su melena impresionaba, su sombrero era enorme. Armando Moock era más refinado: usaba una preciosa chaqueta de astrakán de lana, con cuello de terciopelo, zapatillas de charol, y para sus camisas, la gran originalidad de una limpieza impecable.

La bohemia exigía ciertas lecturas. Pierre Loti, en primer lugar. ¡Ay de la intelectual que no usara aros largos y no mirara con la languidez de Aziyadé! Además, había que tener en la punta de la lengua a Maurice Dekobra, a Gabriel D'Annunzio, a Blasco Ibáñez, a Claude Farrère. Y para los más audaces, había un bocado exquisito: "La Machona", de Paul Marguerite.

En este mundillo teatral había dos jefes, dos divinidades. Uno era Alejandro Flores, que con su figura ascética y su palidez, su voz impostada a la española y sus poemas falsamente románticos, aparecía como el milagro de la generación. El primer lugar como actor nadie se lo disputaba, sus obras teatrales tenían gran éxito y sus versos los repetían todas las ojeras de Chile.

El otro dios era don Nathanael Yáñez Silva, dramaturgo y crítico, que se disfrazaba de escritor francés, con alfileres de corbata en forma de herradura, polainas claras y guantes amarillos. Sus críticas sembraban el pánico entre

los jóvenes autores, mientras sus propios estrenos eran objeto de la burla de los criticados.

En este ambiente, entre esta gente se forman Moock y Luco. A pesar de su talento y su ambición, sus obras conservarán restos de la mediocridad circundante, del exceso pintoresco, de la insistencia sentimentalista. En este mundo minúsculo que los rodea, están las cualidades y defectos que estos dramaturgos ostentarán toda su vida.

Armando Moock había decidido, el único en la historia de Chile, ser un dramaturgo profesional, vivir del teatro. Esta resolución, en un continente sin tradición teatral, entrañaba riesgos graves. Sólo un genio habría podido imponer un teatro profundo y verdadero al público de Buenos Aires y Santiago. Armando Moock no era un genio. Por eso, para poder tener éxito, tuvo que adherir a los postulados y procedimientos del teatro de Boulevard.

Era éste el teatro que triunfaba en Europa y América, el teatro de Henri Bataille, de Maurice Donnay, de buena parte de Benavente, de Martínez Sierra, de Niccodemi. El gran tema de este teatro es el amor, pero interpretado en su acepción más doméstica y mezquina. Es la pasión entre un hombre y una mujer como finalidad exclusiva, encegueciéndolos respecto de toda otra preocupación humana, aislándolos en una monstruosa ociosidad. Desaparecen para ellos toda interrogante de trascendencia, todo problema, toda empresa, todo heroísmo. Sólo hay amor, l'amour, volviendo locas a las mujeres que se apasionan con sus suegros o de sus yernos, y a los hombres que se enamoran fatalmente de la mujer de su mejor amigo.

Es un teatro falso desde sus cimientos y, por eso, mientras lo sigan sin discernimiento, será falsa la obra de Moock y Luco.

No es que Moock imite voluntariamente, pero capta y emplea los clisés del Boulevard sin analizarlos ni profundizarlos. Un solo cambio de tono, y es importante: el ímpetu pasional que es el eje de las obras europeas, se transforma en él en una suave marea sentimental. He aquí el rasgo distintivo de este dramaturgo que lo es de su época en el teatro sudamericano: la obsesión sentimentalista, la insistencia en lo lacrimoso.

Estos defectos son más notorios cuando Moock quiere parecer internacional y supercivilizado, en sus altas comedias. Por eso, obras como "La serpiente", "El castigo de amar" o aún "Del brazo y por la calle", nos resultan tan falsas, tan alejadas de una verdadera humanidad. Las nociones de felicidad, dolor, perdón, pecado, en esas obras, parecen propias de habitantes de otros planetas.

En cambio, cuando Moock se apega a Chile o Argentina con personajes

y situaciones más modestos, sus obras adquieren solidez. También aquí reina la monomanía sentimental, como en "Pueblecito", "Mocosita", "Isabel Sandoval", pero con un matiz rústico, un acento sincero que las hace perdurables.

Los problemas sociales interesaron a este dramaturgo sólo en sus comienzos, y produjo una obra belicosa: "Los perros". Muchos años después, la vida de los actores que él conoció tan bien, le inspiró una de sus mejores obras: "Casimiro Vico, Primer Actor".

Además, intentó la comedia farsesca en "La señorita Charleston", y la farsa expresionista en "Mundial pantomima", "Yo no soy yo" y en su notable "Melitón Lamprocles".

Germán Luco tiene una producción menos extensa y menos compleja. El no es un profesional del teatro; escribe por afición, y aún así, con cierta parquedad.

En "Amo y señor" y "Siempre Querida", los temas dominantes son los mismos de Moock y del Boulevard. Sólo que en él estos temas adoptan un tono de crítica social que Moock no conoce.

Pero para su obra maestra, "La viuda de Apablaza", por una intuición excepcional, Luco comprende que el Boulevard es un camino sin verdad. Entonces, se acerca a personajes chilenos, los observa y escribe lo que ve, "La viuda..." como tema y ambiente tiene cierto parentesco con Guimerá, pero este parentesco no procede de la imitación, sino de la semejanza de los medios observados.

El tema de "La viuda..." es la pasión amorosa; pero aquí ella aparece justificada, vivificada por todas las preocupaciones y actividades de la existencia rural. Sus protagonistas no tienen la menor semejanza con los monstruos del Boulevard que, según ellos mismos declaran, "sólo viven para amar". La viuda y Nico viven, con todos los complejos procesos que componen la vida. Y en medio de ellos, en ellos, aman.

Acevedo Hernández nace, se cría y se forma en provincia, en el trabajo arduo, en la pobreza. El no sabe del Boulevard ni de las cuestiones que preocupan a los profesionales del teatro. El vive y observa a su alrededor, quizás sin método, pero el mundo campesino, el mundo minero y después el mundo del conventillo lo van penetrando.

Esta contemplación de los medios humildes engendra en él una gran compasión, un deseo incontenible de mejorar las condiciones de vida del pueblo. De ahí que casi todo su teatro tenga, implícita o explícitamente, un carácter social. Este carácter adquiere diversos tonos, desde la placidez resignada de "Arbol viejo", hasta la violencia panfletaria de "La canción rota".

Hay excepciones, sin embargo. Es que Acevedo, aparte de un luchador en lo social, es un folklorista que se deleita en el cuadro de costumbres, un observador que contempla con avidez los gestos y lenguajes populares.

Si en los temas que enfoca, el dramaturgo sigue las preocupaciones de su época y del medio en que se formó, en la construcción de personajes procede sólo de acuerdo consigo mismo, con sus aspiraciones y sus dotes íntimas. Aquí es donde se ve la verdadera capacidad creadora de un dramaturgo, ese don de concebir y dar a luz seres vivos, que hablan, actúan, sienten y se desarrollan según una lógica individual.

Moock era, según todos los testimonios, un agudo observador de la realidad y de los seres que pasaban a su lado. Sin embargo, aquí una vez más su profesionalismo le juega una mala pasada. Para sus obras a menudo se olvida de la observación directa y de lo que conoce a fondo, para emplear personajes —clisés de esos que producía y necesitaba el teatro de Boulevard. Las muchachas enamoradas, las casadas dominantes, las suegras dragones, los donjuanes que cocktail en mano son vencidos en el tercer acto, los maridos pacientes, los pintores geniales que se mueren de hambre, las madres sentimentales que viven perdonando, las apasionadas y los cínicos, son todos clisés de larga trayectoria; títeres que el público conoce y que cuando aparecen en escena son identificados de inmediato.

Este método facilita la labor del dramaturgo y asegura el éxito, pero mediocriza la obra y la hace perder todo valor de humanidad.

Y, sin embargo, yo me atrevería a afirmar que Armando Moock tenía el don de crear personajes, de individualizarlos y caracterizarlos. Ahí están sus buenos retratos, aquellos basados en personas que él conocía a fondo: Ferdinand Pontac, y François Durieux, son su padre; Rigoberto el débil, y su obra maestra "Casimiro Vico...". Este personaje me parece un modelo de retrato psicológico, con una amplitud de visión completamente fuera del Boulevard. Casimiro Vico tiene que estar basado en la observación directa: sus gestos, y sus reacciones, cada una de sus palabras proceden de una rigurosa individualidad y están en relación con cada situación por la que atraviesa el personaje.

Germán Luco tenía una gran facilidad para crear personajes bien caracterizados. Aun en sus obras mediocres, cada personaje es un individuo, con características propias y con su lenguaje definido. Sepúlveda, el abastero enriquecido de "Amo y señor" es un jugoso carácter, claramente personal.

"La viuda de Apablaza" presenta una galería de individuos de acuerdo a la ley raciniana de que a mayor importancia del personaje, mayor compleji-

dad de carácter: la viuda y Nico, los protagonistas, poseen cada uno su conflicto interior que los hace actuar en determinada dirección. El sentimiento motor de la obra es la pasión de la Viuda por Nico, pero ella no es sólo ese sentimiento. Es una mujer violenta e inteligente, de quien conocemos la biografía y los antecedentes que la llevan, en determinada situación, a actuar como lo hace. En Nico, igual lógica. El pasado culmina de manera natural en las actitudes que muestra la obra. El movimiento "en funicular" de la Viuda y Nico es otro acierto de Luco: mientras ella decae y envejece, él se levanta, se hace dominador y la destruye.

Los demás personajes de la obra, como en las tragedias clásicas, guardan una respetuosa distancia frente a los protagonistas. Es inútil buscarles una complejidad o un conflicto propio. No lo tienen ni lo necesitan. Están bien definidos en su actitud y en su texto y sirven a la acción principal. Ese es su empleo en la obra, y basta.

Acevedo Hernández ama tanto a los pobres y a los que sufren, que su mirada de dramaturgo pierde a menudo la objetividad. Los campesinos se transforman para él en ángeles, y los mineros en aves celestiales. En cambio, los administradores y los patrones le resultan casi siempre crueles, penden-cieros, abusadores.

Sin embargo, este amor de Acevedo por el campo y la mina, unido a su poder de captación de lo folklórico, producen en sus obras una galería de deliciosos personajes secundarios. Esta es su especialidad, lo cual se explica fácilmente: los personajes secundarios no tienen la obligación de ningún mensaje, y, por lo tanto, pueden conservar su libertad, su despreocupación, su atractivo.

Ahí están esas encantadoras siluetas: el idiota Lucas Peña en "Cardo Negro", que baila con las buenas mozas y compone unas escenas en claroscuro dignas de Valle-Inclán; el ladino Panta de "La canción rota", que se define a sí mismo, así: "Me llamo Pantalión, y de líon le diré que algo tengo. Pero soy un líon de güen genio"; la Rosita de "Almas perdidas" encadenada a su marido por quizás qué lazos; y las muchachas pícaras y los vendedores "vivos del ojo" de la feria en "Cardo Negro", a quienes se les siente respirar.

En cambio, cuando Acevedo concentra sus fuegos en un personaje y trata de magnificarlo, el resultado es generalmente declamatorio. Dos son los medios que él usa para ese fin: la poesía y el mensaje social.

En medio de sus personajes sencillos, hay siempre uno a quien Acevedo obliga a hablar "bonito". Y como los demás hablan con naturalidad y frescura, el solista resulta forzado. Ejemplo: el Ciego Pedro en "Cardo Negro",

que debiendo ser una especie de trovador popular se convierte en un recitador de barrio, presuntuoso, desagradable.

En algunas obras de Acevedo existe el personaje encargado del mensaje social, que cumple con su tarea, aunque no venga al caso y lanza sus discursos de asambleísta político que destruyen toda atmósfera de naturalidad. Es el caso de Oscar en "Almas perdidas" y de Salvador en "La Canción rota".

No hay duda que es en los aspectos de lenguaje y diálogo donde estos dramaturgos han recibido las críticas más crueles. Que no saben escribir, que no saben lo que es un estilo, que son cursis, que no conocen el idioma castellano. En una palabra, que son más hombres de teatro que escritores.

Antes de seguir adelante, una salvedad. En las obras de teatro realista, el lenguaje de los personajes debe estar basado en el lenguaje real, ser un lenguaje vivo. Desde el momento que el espectador nota un lenguaje puramente literario frunce el ceño, se mueve en su asiento, pierde el interés. Por eso, el dramaturgo busca siempre la viveza de la expresión, la naturalidad del diálogo. Y si hay que elegir entre la frase natural, imperfecta y la frase académica, entre el parlamento desordenado, pero vivo, y el discurso lógico, el dramaturgo elegirá la imperfección y el desorden.

De ahí que la belleza literaria en una obra realista sea tan elusiva, tan resbaladiza.

Digamos con franqueza que en la literatura dramática chilena es escasísima la obra bien escrita. Una excepción la constituye "La Viuda de Apablaza", donde encontramos un lenguaje popular, captado en todo su color y su oportunidad, pero sometido a una enmarcación teatral que lo precisa, lo estiliza, lo profundiza. Además, Germán Luco tuvo el genio de organizar este lenguaje en un diálogo de verdadero ritmo chileno, a la vez que de una economía y eficacia bien teatrales. Para lograr esta expresión literaria tan perfecta, tenemos que pensar que Luco no sólo tuvo un oído excepcional para asimilar este lenguaje, sino que poseyó un don particular para convertirlo en material teatral. Esta hipótesis la confirman los textos de sus obras "Amo y señor" y "Siempre Querida". Son obras mediocres en todo el sentido de la palabra, pero sus personajes se expresan con nitidez, en frases limpias, bien cortadas. El diálogo logra así un vaivén preciso, sin estancarse jamás.

Armando Moock y Acevedo Hernández no poseen un don literario de esa calidad. Aun se diría que les falta la facilidad para escribir. Acevedo logra sus mejores expresiones cuando se limita a reproducir el lenguaje popular. El conoce bien el hablar campesino, el minero, el del conventillo. Además tiene un amor grande por todo lo folklórico, lo que le permite captar con

fidelidad las costumbres, el lenguaje, los gestos. Ejemplo de esta técnica de reproducción es la feria del primer acto en "Cardo negro", de un pintoresquismo delicioso y lleno de humor.

Pero Acevedo es un hombre ambicioso y quiere ir más lejos, quiere crear una poesía propia. Para este fin, obliga a determinados personajes a adoptar una forma externa poética, le venga o no al personaje, le venga o no a la situación escénica. El resultado es desafortunado. El personaje parece transformarse de repente en estatua o en muñeco, y empieza a decir frases imposibles, discursos, sentencias. Esto ocurre en casi todas las obras de Acevedo. Ejemplo, en "Chañarcillo": el minero, El Suave, después de expresarse con rudeza llena de vigor, exclama: "Los hijos son cadenas definitivas en esta tragedia de la vida". Los ejemplos podrían multiplicarse.

El caso literario de Armando Moock es más complicado. No puede negarse que este hombre fue prodigiosamente dotado. A los 25 años ya había estrenado obras de tanto éxito como "Isabel Sandoval", "Los perros" y "Pueblecito". Al revés de Germán Luco y Acevedo, que escribieron artículos y cuentos durante años y después se iniciaron en el teatro, Moock escribió sus obras casi sin ninguna experiencia literaria. De ahí su rigidez expresiva, su fraseología chata. Sin embargo, ya en el primer período muestra un oído extraordinario para captar el diálogo popular. "Los perros", obra escrita a los 24 años, queda como un ejemplo de lenguaje conventillero, jugoso, teatral.

Posteriormente, Moock se trasladó a Argentina, donde vivió la mayor parte de su vida. Por eso casi todas sus obras están escritas en dialecto bonaerense con influencia española, que nos vemos obligados a traducir cuando queremos darlo en Chile.

Cuando Moock se aleja voluntariamente del dialecto de Buenos Aires, obtiene un lenguaje limpio, de grandes virtudes. Es el caso de "Casimiro Vico...", "Melitón Lamprocles" y otras obras.

Si las salvedades anteriores se refieren al lenguaje de Moock, tenemos que reconocer que él supo como pocos organizar ese material mediocre en un buen diálogo de teatro. Moock tuvo desde sus primeras obras el don del diálogo, el don del movimiento, el don de la variedad, el don del interés. Las obras de Moock pueden ostentar una literatura discutible, pero no aburren jamás. Jamás se estancan sus parlamentos, jamás decaen sus finales de acto, jamás peca de monotonía. El trabajó para entretener a un público que no deseaba exquisiteces, y lo logró. De esta circunstancia proviene su fama en medio del grueso público. De esa misma circunstancia proviene su descrédito en los círculos intelectuales.

Estos son los autores más importantes de hace treinta años. Con talentos y dotes desiguales, los tres aparecen estrechamente unidos a un público.

Las circunstancias actuales son diferentes. Existen otras exigencias, otras aspiraciones, otros métodos.

La obra que realice mi generación tendrá por fuerza que dirigirse por otros caminos.

Pero ojalá no olvide a estos dramaturgos y sepa aprovechar todo lo que hay de valioso en ellos. Sí, a pesar de su indecisión y de lo incompleto de su tentativa, ellos han establecido, en términos teatrales, la idiosincrasia chilena.

En ellos están nuestros personajes, nuestro idioma, nuestra alma*.

LUIS ALBERTO HEIREMANS

LA CREACION PERSONAL Y EL TRABAJO EN EQUIPO EN LA DRAMATURGIA CHILENA ACTUAL

INTRODUCCION

Es INDUDABLE que en el teatro chileno actual está sucediendo un fenómeno de proporciones. Antes, y de esto no hace muchos años, bastaba que una compañía decidiera montar una obra de un dramaturgo chileno para que el público huyera de la sala y de antemano se supiera que la experiencia no iba a tener éxito. ¿Cómo subsistieron entonces los autores? Por una razón muy sencilla. Para ser declarada compañía nacional, se debía incluir en el repertorio una o dos comedias de autores chilenos. Así, algunos autores vieron subir sus obras a un escenario; pero, al mismo tiempo, estuvieron condenados a ser especies de títeres que se esgrimían frente a la Comisión de Impuestos. Por lo demás, estas obras se ponían en escena precipitada e improvisadamente, como esas decoraciones de fiestas estudiantiles que sólo deben durar una noche.

Felizmente, hoy todo eso ha cambiado.

En los últimos años, se ha visto que los mayores éxitos, no sólo de crítica, sino también de taquilla, han sido comedias chilenas. Pareciera que el espectador, desorientado al ver amar a *la francesa*, sonreír a *la inglesa* y sufrir

*Los actores Sra. Inés F. de Navarrete y Tennyson Ferrada, ilustraron este trabajo escenificando fragmentos de "Almas Perdidas", de

Antonio Acevedo Hernández, y "La Viuda de Apablaza", de Germán Luco Cruchaga.

a la noruega, sobre los escenarios, hallara todo mucho más comprensible cuando se ama, se sonríe y se sufre a la chilena. Lo cierto es que la comedia de autor nacional tiene hoy día tantas posibilidades de triunfar como la extranjera. Esto ha sido demostrado en forma fehaciente por la determinación de algunos conjuntos de programar exclusivamente obras chilenas, lo que también ha permitido comprobar que nuestros escritores pueden proveer material para una temporada completa.

Así hemos visto cómo hoy se puede hablar de Teatro Chileno. Antes ello era un mito, porque, a pesar de existir un movimiento teatral, no se perfilaban dramaturgos y, sin ellos, no es posible referirse a un verdadero Teatro Nacional. Los autores forman la espina dorsal y la sustancia de un teatro, ellos son los que permanecen y los que más tarde permiten hablar de una realidad teatral.

Es cierto que esta nueva generación de dramaturgos no habría nacido si antes no existiera un movimiento teatral. Es una especie de círculo perfecto: el movimiento crea al dramaturgo, y, a su vez, el dramaturgo justifica el movimiento. Fue así como hace quince años los grupos universitarios reabrieron la perspectiva del teatro, y, al labrar este campo, permitieron al escritor expresarse a través de este género. Todos, o casi todos, los dramaturgos actuales han nacido a raíz de la creación de estos conjuntos y por ello le deben gratitud.

Hace más o menos quince años, cuando los grupos universitarios empezaron a actuar, en Chile se desconocía la labor que desempeña en un teatro el director, el escenógrafo, el iluminador, etc. Más aún, éstos no existían. Fueron los teatros universitarios los que introdujeron estas ideas entonces revolucionarias e implantaron un director, un escenógrafo, un iluminador, todo un equipo técnico encargado de devolverle al espectáculo una jerarquía y una seriedad que había perdido.

El director era todopoderoso. Y para mantener su autoridad, hubo de sacrificarse otros elementos, sin duda importantes también en el teatro, elementos como la "vedette", que amenazaban la potestad del director. En un comienzo, todo cambio debe ser drástico para que prenda y si entonces se le otorgaron al director todas las atribuciones, fue sólo para implantar el concepto de su necesidad. Se pensaba que al correr del tiempo, todo volvería a ocupar su propio lugar.

Pero ¿qué sucedió? Muy pronto surgieron directores de fuerte personalidad. Presentaron espectáculos nuevos, vigorosos, llenos de invención. El público se entusiasmó; no recordaba haber visto algo parecido. Así, llevadas por

el impulso de estos individuos, y por sus éxitos, las compañías de aficionados se transformaron en profesionales, adquirieron salas propias, crearon un público entusiasta por el teatro.

Era un hermoso trabajo de equipo. El director, el escenógrafo, el vestuarista, el iluminador, el músico y, naturalmente, los actores trabajaban juntos y el primero de ellos, el director, los moldeaba según su propia personalidad. En un comienzo, esta labor se hacía partiendo de obras extranjeras, es decir, comedias, dramas o tragedias, que llegaban hasta nosotros definidas ya por numerosas representaciones en otros países, obras que era muy difícil, por no decir imposible, variar en su esencia misma.

En cambio, ¿qué sucedió, o más bien, qué sucede con la comedia, el drama o la tragedia de un autor chileno? Aquí el problema es muy distinto.

La obra que se iba a representar, aquella que llegaba a manos del equipo, era casi siempre un estreno, es decir, una comedia que por primera vez subía a un escenario y que, por lo tanto, era aún cosa amorfa, imprevisible, y, como tal, sujeta a todas las correcciones posibles.

Era aquí donde comenzaba el problema. Y es todavía aquí donde hoy comienza el problema.

LA CREACION PERSONAL

Resulta, tal vez, superfluo decir que en toda creación, ya no sólo teatral sino literaria, lo que más cuenta es la expresión de una personalidad. Sentir a través de una forma dada el pensamiento de otro ser que podrá ser muy distinto o muy semejante al nuestro pero que *es* y nada más que por eso, merece que se le considere y respete.

Como es lógico suponer, la amplitud de dicho soplo personal dependerá de la fuente productora; pero no por eso deja de ser menos valioso el soplo pequeño, aquel que afecta a todos en forma mínima, porque también expresa la existencia real de un ser que está creando.

La búsqueda que el escritor realiza en aquel mundo suyo donde se han ido a refugiar las imágenes y los ecos, esa zona llena de sombras y misterios de los cuales se alimentan los recuerdos y las experiencias, da por resultado el que de pronto todo se coagule, encuentre su forma definitiva y emerja a la superficie expresado de manera absolutamente personal. Esto es, en definitiva, el artista: aquel que expresa una verdad con palabras que son ciertas y precisas para él, sólo para él en un comienzo.

Y es esta expresión de una verdad personal lo que nos hace vibrar, ya

sea a través del cuento, de la novela y con mayor razón, de la poesía. En el teatro, este soplo personal debe adquirir proporciones mayores y llegar a impregnar un cosmos donde se enfrentan seres absolutamente distintos, opuestos casi siempre, y que, sin embargo, existen en una atmósfera semejante que no es sino el mundo propio del dramaturgo.

Tomemos un ejemplo concreto. Tomemos el caso de un gran dramaturgo. Tomemos a Shakespeare. En "El Mercader de Venecia" y en "Hamlet", se habla de dos lugares geográficamente distantes, dos acciones también expresadas en moldes diferentes, comedia la una, tragedia la otra; se habla de seres diferentes, dispares, opuestos, y, sin embargo, ambas obras aparecen bañadas por un mismo barniz. Nadie dudaría que fueron escritas por el mismo hombre. Y en las dos se descubren cualidades comunes de gracia, de sinceridad, de verdad y de grandeza que atestiguan lo inmenso de la personalidad del autor, lo insospechadamente profunda que es en Shakespeare aquella zona de imágenes y de ecos.

Es, sin duda, por ello que el teatro de Shakespeare es grande, como lo es el de Eurípides, el de Lope o el de Molière. Es por aquel aporte personal, algo que viene a subrayar la obra, a tatuarla en cierta forma con un tatuaje indeleble que la impulsa a través de los siglos y la hace ser una verdadera obra de arte.

Es, sin duda, también por este soplo personal que el dramaturgo crea su mundo. Porque él crea su propio universo, un lugar donde se hace evolucionar a personajes que le son propios en situaciones que asimismo le pertenecen. Las dimensiones de ese universo dependen naturalmente de las facultades creadoras del autor; pero cierto es que no hay dramaturgo que no posea su mundo, por pequeño que sea.

Esto se comprueba a menudo. Se dice por ejemplo: "Ese mundo podrido de Anouilh" o bien "Fulano es un personaje de O'Neill" o bien "Parece una situación de Coward", todo lo que viene a certificar que lo que retenemos de los autores es su mundo, la luz que ellos arrojan sobre el universo que nos rodea, la forma cómo lo ordenan y lo presentan, todo aquello que le otorga significado a su trabajo y sobrevida a su obra.

Ahora bien, todo esto sea dicho para demostrar la importancia del acento personal en la creación teatral y cómo, a la postre, el espectáculo debe girar en torno a esa semilla.

EL TRABAJO EN EQUIPO

Pero en el teatro la labor se realiza en equipo. Tal vez como en nin-

guna otra de las artes, un grupo de individuos debe ponerse de acuerdo para dar vida a una obra. Por un lado están los actores; por otro, los técnicos. Y relacionando estos dos grupos, el director, del cual ya hemos hablado.

El escritor es la raíz y el resultado de este trabajo. Es él quien, como una chispa, despierta toda la cadena de reacciones que logran crear el fuego. Y él también es el fuego, porque todo eso que él ha puesto en movimiento, ha comenzado a vibrar nada más que para expresar lo que él ha escrito.

Por lo tanto, el dramaturgo también va integrado al equipo y, como miembro de él, debe someterse a las disciplinas.

¿Cuáles son estas disciplinas?

Generalmente, antes que comiencen los ensayos (y continuo refiriéndome a una obra que se presenta por primera vez) el autor se reúne con el director y juntos discuten, pulen y corrigen la comedia. Cuando se trata de un dramaturgo novel que desconoce los hilos de los títeres y las exigencias de un escenario, el director le señala dónde están sus errores técnicos y él procede a corregirlos.

Me refiero a errores técnicos, porque es indudable que en un dramaturgo juegan dos condiciones en su creación. Por una parte, está el oficio de dramaturgo, es decir la labor de artesano, conocer las limitaciones de su medio de expresión, el escenario, saberlas aprovechar y construir en base a ellas los efectos que desea conseguir su vena dramática. Por otra parte está el artista propiamente tal, aquel que está enunciando ese mundo sobre el cual hablábamos. Aquello sólo depende de él, del escritor, y nadie debe tocarlo.

Es verdad que en un arte como el teatro, resulta difícil delimitar ambos factores. Las más de las veces están confundidos y, al tocar uno, se hiere también el otro. Sin embargo, si se mira con atención, es posible diferenciarlos y es lo que todo director debía hacer, porque si no amenaza la creación personal del artista y corre el riesgo de que la obra definitiva, la obra presentada sobre un escenario, carezca de personalidad y de coherencia.

¿Cómo y por qué puede suceder esto?

Con la creación de los teatros universitarios, el advenimiento y supremacía del director del espectáculo, se perdió hasta cierto punto la importancia del escritor en el campo teatral nuestro.

Nunca se le ignoró, no; pero sí se acostumbra a considerarlo como un

miembro más del equipo y, por lo tanto, se le hace participar de las mismas disciplinas, como decía, de los otros integrantes. Por ejemplo, si la puerta de un decorado no funciona en la ubicación donde el escenógrafo la ha colocado, el director le solicita que la cambie. O bien si el color de un vestido desentona con los demás tonos, el director le pide al vestuarista que lo varíe. En igual forma, si un momento de la obra no parece ser efectivo para los ojos del director, éste le solicita al dramaturgo que lo elimine o lo reescriba. Esto no presentaría ningún peligro, si el momento escogido por el director sólo tuviese una importancia técnica —o artesanal— dentro de la comedia; pero a veces sucede que en esos momentos juzgados innecesarios o equivocados radica la expresión del escritor, lo que él aporta como creador. Al eliminarlo, o al reestructurarlo, la comedia toda pierde en personalidad, es decir, desmerece como obra de arte.

Naturalmente que esto no siempre sucede. La mayor parte de las veces al escritor le corresponde trabajar con un director que se ha formado, como él, a raíz del movimiento universitario y, por lo tanto, participa de sus ideas, comprende su mundo y quizás vive él mismo en uno muy parecido. En estos casos no existe ningún peligro y el trabajo de equipo encuentra plena justificación.

Pero no siempre sucede así.

Y el peligro radica ahí. Porque actualmente, en el teatro chileno, el director ha llegado a tener poderes ilimitados. Es él quien decide, tacha, rompe y reconstruye y, como la mayor parte de las veces es un individuo de personalidad definida, logra que las obras que él dirige adquieran un sello que le es propio. Ahora bien, cuando la obra es maciza y definitiva, aquel sello la subraya. Pero cuando la comedia es primeriza y titubeante, como lo son hoy día la mayor parte de las obras chilenas, ese mismo sello puede llegar a esterilizar, a bañar el todo en una luz que no es la que el autor presupuestaba, en una palabra, la destruye.

Pero el problema tiene otras ramificaciones.

Si se estudia la historia del teatro, de inmediato se descubre que tras la mayor parte de los escritores hay directores que los ayudaron, los alentaron y, en cierta forma, los definieron. Esto es cuando no fueron ellos mismos directores o actores. Bastaría citar a Giraudoux y Juvet, a Chéjov y Stanislavski. Así se comprende que este trabajo en común es necesario y que sin él habríamos perdido a numerosos dramaturgos. Pero estudiando siempre la historia del teatro, vemos que estos directores esco-

gieron el rol más difícil y, al mismo tiempo, el que más los honra. Ellos supieron esfumarse en el momento oportuno, supieron guiar al escritor en el campo técnico del teatro; pero llegado el instante en que el dramaturgo iba a expresar su mundo, callaron y lo dejaron hablar.

Es importante que los directores del teatro chileno actual comprendieran que ellos, con respecto al escritor, están en condiciones mucho más favorables. Hace quince años que trabajan en su oficio, empiezan ya a conocer todos los corredores del laberinto. El dramaturgo en cambio es un neófito y, como tal, su voz es titubeante.

Pero tiene algo que decir, algo propio, algo personal. Creo yo que en el caso contrario no escribiría. Y ante este escritor que empieza a expresarse, el director debe seguir el ejemplo de tanto antecesor ilustre y esfumarse en el momento de la creación personal, o más bien no, no esfumarse, sino estar ahí, sentir, ver y descubrir la creación, la del escritor, y apoyarla.

Sólo así se logrará crear un teatro nuestro importante, un teatro que pueda mostrar autores que han dicho cosas absolutamente personales y que han sido grandes sólo por eso, por ser diferentes.

SEGUNDO ENCUENTRO DE ESCRITORES CHILENOS

CASA DEL ARTE DE CHILLAN,

19 AL 24 DE JULIO DE 1958

GONZALO ROJAS

SEGUNDO ENCUENTRO NACIONAL DE ESCRITORES*

DISTINGUIDOS ESCRITORES DE CHILE:

ILUSTRES ESCRITORES DE AMÉRICA; OBSERVADORES NACIONALES Y EXTRANJEROS:

SEÑORAS Y SEÑORES:

HACE seis meses la Universidad de Concepción puso en marcha en el país un nuevo estilo de relación entre los creadores de las letras y los grandes públicos nacionales, con el nombre genérico de Encuentros de Escritores. Todavía no cesa en Chile y en el exterior el interés suscitado por la polémica viva y ardiente del Primer Encuentro Nacional, cumplido bajo el sello de la libertad y del amor a Chile, entre el 20 y 25 de enero de este 1958, cuando ya estamos otra vez aquí con el ánimo de intentar descubrirnos e iluminarnos como individuos, como pueblo y como destino con el nuevo diálogo que se inicia.

El aire y la luz de este bello y legendario Chillán van a llevar durante cinco días la voz y el pensamiento de treinta escritores chilenos y americanos, de los más diversos matices y promociones, de acuerdo con nuestra sana experiencia anterior, hasta lo más profundo del espíritu de la patria y del continente. Sabemos —y nos enorgullece decirlo, a la vez que compromete toda nuestra responsabilidad— que estamos haciendo, con estas reuniones sistemáticas y periódicas, algo definido y necesario, que supera todas las suspicacias y las reticencias. Sabemos, y lo sabemos afrontar sin miedo, que hay muchos y muchos adversarios de estas revisiones críticas, para los cuales todo va muy bien en nuestro proceso cultural y otros para

* Discurso del Presidente del Segundo Encuentro, pronunciado en la sesión inaugural.

los que la tarea literaria, empresa de suyo singularísima, no necesita revisión alguna. Descontamos también a los monologantes empedernidos, con un concepto muy arrebatado de la madurez y del pudor, que sólo gustan de leerse y oírse a sí mismos, llegando a estimar que todo diálogo es una ofensa a su idolátrica dignidad. Naturalmente, ellos no tienen nada que ver con nuestra tentativa moderada.

Entendámonos desde la partida. Con modestia, sin prisa, con indomable voluntad, cumpliremos con el espíritu de estas reuniones convocadas por la Universidad de Concepción, que no aspira a otra cosa sino que nosotros mismos descifremos lo que somos y cómo somos en la esfera de la creación literaria, signo mayor de nuestra vida y nuestra cultura. Por nuestra parte, queremos vernos de verdad en el gran espejo de nuestras posibilidades y limitaciones, tomar clara conciencia, en una palabra, situarnos ante nosotros mismos. No pretendemos imponer a nadie nuestro punto de vista, pero mucho, muchísimo, de lo que leemos hoy y hemos leído antes, en nuestros escritores del continente, nos induce a pensar que, en la forja de una tradición genuina la literatura debe ser considerada, hasta nueva orden, más que como producto cultural o fenómeno artístico, como un instrumento de construcción en nuestra América. ¿Por qué temer, en todo caso, el descubrimiento de lo que somos, por dura, cruel o terrible, que sea la imagen que el espejo del autoanálisis nos devuelva? ¿Por qué partir de que todo escritor escribe por vanidad, o de la aceptación de la mala fe empequeñecedora? Ni se nos quiera objetar que este Segundo Encuentro Nacional de Escritores está demasiado próximo al anterior. No estamos haciendo en este instante sino cumplir con nuestro compromiso ante el país, en el sentido de promover estas reuniones con periodicidad, justamente para obtener una visión más honda y cabal de nuestras letras. Que nadie se resienta por el orden en que se van extendiendo las invitaciones. Seguiremos conjugando nombres consagrados con otros nombres menos consagrados y conocidos, incitando el contrapunto entre promociones literarias diversas, pero inclinados siempre a mostrar el actual estado de cosas de la literatura nacional.

La serie orgánica de sesiones que hoy inauguramos no presenta —como se ha repetido hasta el cansancio— aspecto alguno de congreso. Es una nueva cita de escritores libres que —por encima de toda postura ideológica o estética— examinarán los problemas inherentes al oficio literario entre nosotros. Plantearán y controvertirán, en exposiciones y constructivos debates, sus puntos de vista personales, iluminados, naturalmente, por sus propias experiencias. Los observadores, a su vez, propondrán sus ideas frente

a dichas exposiciones y debates, y el público lector asistente podrá consultar a los unos y a los otros, con la mayor libertad, de acuerdo con el reglamento de la mesa.

Mucho, muy rico, dinámico, matizado y distinto va a oírse estos cinco días en esta sala. Pero, al fondo de cada formulación, habrán de oírse las grandes preguntas de siempre. ¿Qué es la literatura? ¿Cuáles son las relaciones entre la vida y la poesía? (Me llama la atención esta pregunta, porque casi todos los escritores concurrentes han fijado como tema sus propias experiencias). ¿Qué es escribir en América, en Chile? ¿Para qué y para quién se escribe?

Unos nos dirán que la vida y la literatura están absolutamente unidas entre sí, que son interdependientes, pues cada una tiene necesidad de la otra, hasta el punto de no poder explicarse sin ella. Otros, partiendo de que sin la vida la literatura carece de contenido, se preguntarán qué sería de la vida sin la literatura. Otros afirmarán que, si la literatura debe a la vida su contenido, la vida debe a la literatura su supervivencia; que la vida debe más a la literatura, que la literatura a la vida. Se defenderán múltiples posiciones; se propondrán diversas salidas al mismo enigma. Alcanzará a divisarse sin duda el antagonismo entre escritor y crítico en cuanto aquél no se siente alcanzado o interesado por el comentario de éste, pues, como se ha dicho no sé dónde, el escritor invita al crítico a comprenderlo, pero le prohíbe juzgarlo. Chocarán otra vez los conceptos de originalidad, individualidad y tradición. Se correlacionarán los de experiencia estética y conocimiento concreto de la realidad. Se cotejará por enésima vez, la antinomia oficio lúcido e inspiración. La estética será negada. La estética será defendida como la búsqueda y la definición de los valores. Se invocará a Dios y al diablo. La literatura comprometida saltará a la cara de la literatura pura. El orden clásico se opondrá al desorden ilimitado de la existencia. Se oírán mucho, muy rico, matizado, controvertido muchas cosas contra esto y aquello y también a favor de esto y de aquello, pero todos tendrán algo que decir, y eso que digan lo dirán con altura y hondura.

Permitidme ahora un recuento mínimo del primer torneo de escritores. Si se nos exige responder qué vino a significar realmente ese Primer Encuentro Nacional de Escritores, nos atrevemos a puntualizar la respuesta en esta forma:

1. Consiguió que por primera vez en Chile se reunieran, a la sombra de una Universidad, escritores de todas las tendencias políticas y estéticas, des-

de el marxista hasta el católico, pasando por el vitalista, el surrealista y el anarquizante.

2. Mostró la situación media de las letras de Chile, ya que fueron especialmente invitados los autores de treinta y cuarenta años, con alguna muy honrosa excepción.

3. Hizo más luz en las características de la promoción de 1938, bastante indescifrada hasta la fecha, con un examen sostenido del trasfondo histórico cultural de aquel período incitante en que la literatura de Chile se configura en grupos opuestos, de acuerdo con las distintas direcciones reclamadas por lo político y lo estético. Los trabajos de Fernando Alegría, Braulio Arenas, Nicanor Parra, Fernando Debesa, Volodia Teitelboim, Mario Osses y Luis Oyarzún, son un buen testimonio de ese análisis minucioso.

4. Abrió una polémica generacional entre los escritores de la promoción del año veinte o inmediatamente posterior, con la representación de Humberto Díaz Casanueva y los poetas de la última etapa, con Miguel Arteche como cabeza visible. No fue discutida la otra promoción intermedia, que se ha dado en llamar de 1938 o de 1940.

5. Puso en evidencia la necesidad de una crítica valoradora, rigurosa, especializada en cada función de la literatura, al margen de la acumulación erudita, el impresionismo y la manía de atreverse a enjuiciar toda clase de documentos literarios. Esta necesidad se hizo más patente en el orden de la poesía.

6. Dejó en el ambiente literario nacional una conciencia más poderosa de la dignidad del escritor chileno. Ese público de Concepción que mañana y tarde rodeó a los escritores, dio una lección ejemplar del respeto que el hombre de Chile siente por el intérprete genuino de su condición psicológica y sociológica.

7. Obtuvo que la revista *Atenea*, al cumplir sus 35 años de vida, revisara sus líneas en el plano universitario y estrictamente creador.

8. Permitió la creación de una editorial universitaria de Concepción, con vistas a publicar preferentemente libros chilenos de verdadera categoría literaria.

9. Obtuvo una repercusión favorable al conocimiento de Chile en el exterior. Hemos estado recibiendo incesantes comunicaciones y consultas de los más distintos países europeos y americanos, lo que prueba que la experiencia era constructiva y necesaria.

10. Confirmó, en fin, la libertad de pensamiento y de palabra que anima

a los escritores chilenos, raíz y fundamento de toda tarea creadora del espíritu.

No es del caso leer la nómina de los treinta participantes en aquel Primer Encuentro. El próximo número de Atenea vendrá con el material de cada una de aquellas diez sesiones memorables. Dentro de poco, también, empezará a circular una edición de discos con el registro magnetofónico de los dos primeros encuentros, en sus aspectos más sobresalientes.

Como poeta concurrente a aquellas jornadas de enero en Concepción, me atrevo a esquematizar algunas observaciones, pues las que se refieren a las especies narrativas, ensayísticas y dramáticas, serán expuestas a continuación por Juan Loveluck y Daniel Belmar.

¿Cuál fue el cuadro poético lírico del Primer Encuentro? ¿Quiénes lo compusieron? ¿Qué ideas críticas se revisaron?

Concurrieron 6 de los 9 invitados. Eduardo Anguita, M. Massis y E. Lihn se excusaron a última hora. Los temas de mayor interés estuvieron, por orden alfabético, a cargo de:

1. Braulio Arenas: "La Mandrágora".
2. Miguel Arteche: "Notas sobre la vieja y la nueva poesía chilena".
3. E. Barquero: "El poeta joven y la formación de su mundo poético".
4. Humberto Díaz Casanueva: "Bases para una discusión sobre las relaciones actuales entre poesía y ciencia".
5. Nicanor Parra: "Poetas de la claridad".

Hay que incluir también las intervenciones de Fernando Alegría ("Resolución de Medio Siglo"); Luis Oyarzún ("Crónica de una Generación") y Volodia Teitelboim ("La Generación de 1938 en busca de la realidad chilena"), que calaron hondo en la problematización de nuestro mundo poético. Braulio Arenas expuso en una encendida oración los principios semi-surrealistas que informaron los postulados de aquel movimiento al que yo mismo pertencí como cofundador. Dijo, en síntesis, que el caso Mandrágora era un síntoma de la conciencia crítico-creadora que se impuso en el país hacia 1938 y que dicho grupo "más que como un movimiento de expresión del surrealismo lo fue de iniciación para la búsqueda interna de la propia expresión poética, de acuerdo con el temperamento personal de cada miembro del grupo". A nuestro entender, Arenas olvidó entonces explicar algunas contradicciones acusadas de la Mandrágora, haciendo un balance donde se mostrara lo positivo y lo negativo de aquel movimiento de indudable influjo en los poetas más recientes. Por supuesto que

en el debate que siguió a la exposición de Arenas se ventilaron los grandes postulados del surrealismo.

La intervención de Miguel Arteche se caracterizó por una encarnizada postura antinerudiana, a quien acusó literalmente de ignorar los cánones ortográficos y sintácticos del español. Por la extensión de su trabajo no alcanzó a leer las notas probatorias de su temerario aserto, pero la totalidad de su estudio será publicado en el próximo número de *Atenea*. Impugnaron sus tesis, entre otros, Humberto Díaz, a quien también atacó Arteche con virulencia, Mario Osses, Nicanor Parra y E. Barquero. Este último leyó un brevísimo trabajo de tono asaz lirificante, sin ideas críticas.

El ensayo de Humberto Díaz sobre las relaciones entre la poesía y la ciencia fue una tesis novedosa, fuertemente impugnada por Arteche y Oyarzún.

Por último, la exposición de Nicanor Parra sobre poetas de la claridad tuvo el mérito especial de poner frente a frente lo que llamó la poesía blanca, representada por él mismo (O. Castro, V. Vicario y otros) y la poesía negra (encarnada en los poetas que configuramos el proceso mandragórico). "Los hechos se han encargado de demostrar, dijo Parra, que el cincuenta por ciento de nuestros principios (esos de la poesía clara y vertebrada) no había sido mal integrado y el otro cincuenta por ciento estaba de parte de los surrealistas que en aquella época representaban, en rigor, el paso siguiente del nerudismo y del creacionismo: la inmersión en las profundidades del inconsciente colectivo".

Fernando Alegría dictó una de las clases de su curso sobre "Poesía chilena contemporánea" en el Salón de Honor, con ilustración de poemas leídos por los mismos poetas del Encuentro.

Señoras y señores:

Al iniciarse esta mañana las sesiones del Segundo Encuentro Nacional de Escritores, quiero agradecer oficialmente, en nombre de la Universidad y de su Rector, don David Stitchkin Branover, la presencia de cada uno de los escritores y observadores. Llamará la atención el concurso de tres escritoras y dos observadoras distinguidas: me refiero a la novelista Marta Brunet y a las poetisas Eliana Navarro y Ximena Sepúlveda, a la notable periodista y ensayista Lenka Franulic y a la delegada alemana, de la Universidad de Bonn, señorita Gertrud Schumacher y a la actriz Inés Moreno. Quiero saludar a los ilustres escritores Ricardo Latcham; Joaquín Gutiérrez; Vicente Gerbasi, poeta, Consejero de la Embajada de Venezuela; Hugo Lindo, Embajador de El Salvador; Daniel Belmar; Leopoldo Castedo; Carlos León; Venancio Lisboa; José Miguel Vicuña; Alfonso Echeverría; Claudio

Giacconi; Jorge Guzmán; Mario Ferrero; Pedro Lastra; Víctor Carvacho; Eugenio Guzmán; Fernando Josseu y Juan Loveluck. Asimismo al periodista Darío Carmona; a Kanji Kikuchi, delegado japonés; a Claudio Solar y a Rolando Sánchez. Terminó rindiendo un homenaje público a las autoridades de la provincia y a cada uno de nuestros colaboradores y amigos de esta Segunda Escuela de Invierno que ha prohiado este Encuentro que inauguramos.

Nos honra esta dura empresa en la que vamos poniendo todo nuestro desvelo desde hace cinco años, sin otra esperanza que la de nuestra alegría inmediata de sembrar. No tememos asegurar que sólo la Universidad —y no me refiero a ninguna en especial, por supuesto— es capaz de promover la auténtica autonomía cultural de nuestros pueblos, sin la cual la independencia política y la tan deseada independencia económica no logran un sentido cabal, ni menos, una expresión. Por eso el genuino universitario de América ha sabido ir más allá de la gran labor centrada en la investigación y en la cátedra y salir hacia una comunicación viva y directa con los diversos sectores de la población. En eso estamos. En este compromiso de honor. Nos acompaña en la faena el único maestro y guía verdadero de este pueblo: el escritor de Chile y de América, que ahora está aquí con nosotros como en su propia casa. Bienvenidos, y gracias.

He dicho.

P O E S I A

*Mario Ferrero Vicente Gerbasi Pedro Lastra Hugo
Lindo Venancio Lisboa Eliana Navarro Gonzalo
Rojas Ximena Sepúlveda Claudio Solar
José Miguel Vicuña*

MARIO FERRERO

PROBLEMÁTICA DE LA POESÍA JOVEN CHILENA

DESDE HACE algún tiempo, ciertas preguntas giran insistentemente en nuestro cielo cultural. ¿Está en decadencia la poesía chilena nueva? ¿Ha sido capaz de continuar la línea trascendente y universal trazada por los maestros de la generación de 1920, especialmente por Neruda, De Rokha, Gabriela Mistral y Vicente Huidobro? ¿Es efectivo que, en la actualidad, seguimos constituyendo el movimiento poético más importante en la línea de habla hispana?

Me parece útil recoger estas preguntas y formularlas en este Segundo Encuentro de Escritores. A mi juicio, no es acertado hablar de un proceso de decadencia en nuestra poesía. Estamos produciendo con regularidad. Existe, incluso, una proliferación de nuevos poetas que inician, día tras día, la conquista de una expresión literaria que les permita fijar el tránsito de su temporalidad histórica. Aún más, hay síntomas inequívocos de una renovación estilística, orientada a captar en nuevas formas los contenidos dinámicos que nos va entregando la realidad social chilena.

Sin embargo, nuestra poesía joven, observada en una visión panorámica, reproduce una imagen extraordinariamente confusa y contradictoria. Es evidente que vivimos un período de crisis en nuestra evolución creadora, crisis que no sólo afecta a los fenómenos internos del quehacer poético, sino que es el reflejo de la crisis general del país, de la crisis americana como unidad cultural y, por extensión, de la crisis total de la sociedad de clases en nuestro mundo occidental contemporáneo.

Esta suma de contradicciones, más las inherentes a las leyes propias del arte, ha venido a reflejarse, consciente o inconscientemente, en nuestro tra-

bajo poético de los últimos años. En el plano nacional, vivimos el drama social proveniente de nuestra calidad de país subdesarrollado, económicamente dependiente y políticamente comprometido. Toda nuestra vida institucional y sus fenómenos de evolución interna se ven tocados por las manifestaciones de este compromiso. Imperan el desgobierno, la anarquía, la falta casi absoluta de planificación económica y social, la angustia e inseguridad colectivas, la desintegración moral, la corrupción política y administrativa, factores ya señalados por Claudio Giaconi en este Encuentro de Escritores.

En el plano continental, los pueblos latinoamericanos aún no terminan de limpiar el mapa político de caudillos y dictadores civiles o militares. El hombre de América continúa entregando su sangre como contribución histórica a la conquista de su dignidad, a la par que sigue luchando contra una naturaleza salvaje y hostil, antesala de la inhumana explotación económica de su trabajo.

En el plano mundial, la "convivencia pacífica" de los dos regímenes económicos de producción, capitalismo y socialismo, nos tiene de nuevo al borde de la guerra. La invasión armada entre países soberanos es espectáculo continuo. Y los antagonismos de la guerra fría, estimulados por la carrera armamentista y el uso destructor de los últimos descubrimientos científicos, han abierto paso a la histeria colectiva y al existencialismo fatalista.

Supongo que la suma de estos antecedentes es lo que Alfonso Echeverría ha llamado la "angustia contemporánea".

Dentro de esta realidad vivimos. Y es tan fuerte su impacto emocional y tan determinante su influencia en nuestra psicología, que resulta asombroso que aún conservemos viva la capacidad de cantar.

Ahora bien. Si el arte es el reflejo estético de la realidad social, la poesía actual no puede eludir la representación de esta crisis. Y tiene que tomar partido frente al problema de las definiciones ideológicas en pugna. De aquí nace la concepción de un arte fatal y forzosamente comprometido, ya que el hombre es un ser eminentemente social y por mucho que quiera aislarse en sus torres de marfil o en sus abstracciones filosóficas o formalistas, siempre los fenómenos objetivos de la realidad social estarán modificando sus ideas, sus sentimientos, su conducta y su estilo.

Pero el arte es también una de las formas de la conciencia social. Del mayor o menor grado en que ésta actúe sobre el artista en la aprehensión de la realidad social de su época, nacerá, en mucho, su capacidad de re-

flejar esta realidad en su obra de recreación artística. Insisto en esto de la recreación de la realidad porque el arte no es ni puede ser una copia fiel de los fenómenos de la vida objetiva ni de los fenómenos de la vida social. La ideología, tanto como el conocimiento racional, se expresa en conceptos; en tanto que el vehículo expresivo del arte es el de la imagen estética, el lenguaje recreado. De aquí que un arte de conceptos no es arte, tanto como una ciencia de imágenes no es ciencia. Ambas son frustraciones, productos híbridos de nulidad absoluta o parcial para una teoría del conocimiento.

Es lógico suponer que todo poeta debe aspirar a la máxima riqueza en sus medios de expresión y, por lo tanto, debe asimilar la experiencia de las herencias culturales e intentar todas las formas que considere útiles a su contenido, pero de ahí a poner el problema de las formas por sobre el problema de los contenidos, hay un mundo. Un salto en el vacío que, a mi juicio, constituye un error básico. Para muchos de nosotros, no valen los contenidos sino las formas. Aspiramos llegar a la universalidad poética partiendo de una experiencia general y cosmopolita, sin asidero en la realidad nacional de cada país. La fórmula es vieja y suele dar malos resultados: casi todas las casas que se comienzan a construir por el techo, suelen caerse antes de tiempo. Por este camino, es fácil comprender que el reflejo de la realidad social, en caso de lograrse, aparecerá tan remoto y diluido, tan envuelto en la bruma, que aparecerá apenas *asequible*. El impacto emocional se pierde, se disminuye la capacidad *cognocitiva*, el mensaje humano se hace vago e intrascendente, el sentido de comunicación que debe poseer toda obra de arte queda relegado a un individualismo hermetista de difícil o imposible penetración.

El problema de la valoración de las formas y los contenidos, la carne unida al hueso en el cuerpo de la poesía, cobra entre nosotros una especial importancia a partir de la presencia poética de Vicente Huidobro y Pablo Neruda. Huidobro constituye, en la poesía de habla española, un aporte fundamental a la riqueza estilística, a la brillante sugerencia del tropo literario, a la asociación imprevisible y creadora del lenguaje estético. Sin embargo, su poesía cojea a menudo en el contenido. Su exaltada capacidad imaginativa, su entrañable amor a la poesía de invención, suele arrastrarlo al juego formalista, a la pirueta verbal, a la pirotecnia del estilo. Neruda, en cambio, suele dar poderosos contenidos en formas mal trabajadas o simplistas, con abundante participación de una retórica que no por ser suya deja de ser demasiado repetida e, incluso, mecanicista. En ambos, los de-

fectos que señalo son excepciones, pero no por eso dejan de tener validez para una experiencia crítica.

Retornando al desequilibrio entre contenido y forma en las promociones de la poesía chilena posteriores a la generación de 1920, es útil señalar que experiencias importantes se han quedado a medio camino, precisamente, debido a esta falta de integración mutua. Los mandragoristas evadieron la realidad e hicieron el surrealismo un truco mágico de uso secreto, donde el automatismo psíquico alcanzó la mecánica celeste y, posteriormente, la desintegración atómica. El neocriollismo romancesco se convirtió en el vicio de la tierra y se encerró así mismo tras una puerta de siete espuelas. La metafísica se convirtió en juego de salón, cuando no en un pretexto de disquisiciones filosóficas ajenas a la intuición reveladora. El lirismo vegetal se repitió tanto que se hizo vegetativo y contribuyó a dar una luz nueva a su auténtico iniciador: Juvencio Valle. El realismo social cayó, a menudo, en el panfleto, en una poesía de circunstancias agravantes que tuvo mucho de agravante y poco de poesía. Empero, todas ellas fueron experiencias vivas y participaron del riesgo inicial, de la sagrada aventura sin la cual sería imposible la evolución en el proceso histórico del arte.

Me extraña que a estas alturas, alguien no me haya interrumpido. Bueno, ¿y qué queda de todo esto? Si ese alguien lo hiciese, yo contestaría: Queda lo más grande, lo único valedero, la voluntad de hacer poesía, la necesidad de hacer poesía, el derecho intransferible de hacer poesía.

Felizmente, el cielo no es negro. Y esa voluntad, esa necesidad, ese derecho, están en marcha en nuestros días. Desde muchos ángulos, desde muchas voces y signos, viene aflorando en Chile la expresión de una poesía experimental, expuesta al mayor riesgo y, por el momento, a la mínima acogida. Nicanor Parra y Gonzalo Rojas son los pioneros de esta poesía experimental que habrá de crecer sin medida en el futuro. Con distinta tónica, con vivencias profundas y disímiles, ambos están aportando una experiencia nueva. Gonzalo Rojas, dentro de un dramatismo lacerante donde la angustia existencial se vitaliza en el erotismo anímico, cada vez más integrada a la trascendencia de lo humano colectivo. Nicanor Parra, enfrentando la contradicción con el arma de la malicia, descubriendo la entraña de lo absurdo, haciendo chocar los polos contrapuestos con la máxima tensión de una sugerencia activa. Debo aclarar que me refiero al Nicanor Parra de los antipoemas, donde creo percibir la más alta validez de sus vivencias.

Si aplicamos este esquema conceptual a una posible valoración crítica

de la poesía joven chilena, lo primero que salta a la vista es que ésta ha perdido, en gran medida, su poder de comunicación. Hay una distorsión, una trizadura, entre el sujeto creador y el objeto de la recreación. No hemos sido capaces de reflejar la realidad social chilena ni nuestra propia realidad existencial subjetiva, con un lenguaje estético que sea reconocible y de validez universal, manteniendo la complejidad de los contenidos. Y poco a poco, hemos ido cayendo, en mayor o menor medida, en una poesía evasivista, ajena al drama contemporáneo. A la inversa, cuando hemos intentado el reflejo social en nuestras obras, éste ha sido demasiado directo y consignista, más cercano al discurso político que a la verdadera poesía. Por eso, gran parte de nuestra poesía realista adolece de miopía congénita, no posee la suficiente carga creadora y emocional, y su convencimiento mágico está ayuno de magia y ajeno de convencimiento.

Para solucionar el problema sonreímos y todos, sin excepción, nos seguimos considerando los mejores poetas del mundo y sus alrededores. Para lograr individualizarnos, no enfrentamos la contradicción mediante un trabajo creador serio y exigente, sino que hacemos una poesía urgente y de escasísima autocrítica. Para hacernos notar, nos dedicamos a atacar a los grandes poetas precedentes, tratando de pulverizarlos, cuando lo que debiéramos hacer es beber de su experiencia con un sentido crítico.

Volviendo a nuestro problema, es preciso preguntarse: ¿Por qué se produce esta pérdida del sentido de comunicación entre el sujeto y el objeto, esta trizadura entre el autor y su público? Las causas son muchas y el desentrañamiento de su complejidad resulta para mí de una audacia insalvable. Sin embargo, quisiera destacar una de estas causas que me parece fundamental: el desequilibrio de los factores en la unidad esencial de contenido y forma. Flaubert decía que "la forma nace del fondo como el calor del fuego", con lo que estaba estableciendo la unicidad indestructible entre los dos polos de la creación artística. No hay contenido sin forma, como no hay forma sin contenido. Pero los matices del juego en su interinfluencia recíproca son de una sutileza infinita.

Ambos participan de una cualidad renovadora: el agudo sentido del sarcasmo, un humor intencionado de vigorosa potencialidad crítica. Ambos, también, y por distinto camino, han descubierto esta poesía experimental mediante una larga y dolorosa acción mancomunada del realismo y el surrealismo, comunicando tanto al uno como al otro una dimensión desconocida. La solución de la tesis que he venido planteando, pareció descubrirla Nicanor Parra cuando dijo en el Primer Encuentro de Escri-

tores: "El antipoema, que a la postre no es otra cosa que el poema tradicional enriquecido con la savia surrealista, debe aún ser resuelto desde el punto de vista psicológico y social del país". Esta mayor participación de la realidad social de nuestro tiempo, la angustia junto al heroísmo, la muerte junto a la vida, la ruina junto a la construcción, es, a nuestro juicio, el factor que es necesario acentuar en la poesía experimental del futuro. Y habremos recuperado la trascendencia de nuestra gran poesía.

PEDRO LASTRA

NOTAS SOBRE CINCO POETAS CHILENOS

SE INTENTA aquí realizar un rápido estudio sobre cinco poetas chilenos. Dos de ellos pertenecen al grupo generacional que aparece en 1938 y los otros a una promoción que se organiza con posterioridad a 1950.

El hecho de tomar a estos poetas y separarlos del resto de las generaciones respectivas no importa una negación del conjunto al que pertenecen, sino que muestra sólo una actitud de preferencia personal.

En poesía, como en biología, nadie nace sin padres. De algún modo, el poeta respira un ambiente dado, tiene tras sí toda una historia a la que se suma, de manera inevitable, para mantenerla, seguirla, o superarla.

Significa esto que los cinco poetas de mi nota parten, en cierta medida, de sus antecesores.

Tras ellos puede verse un poco la sombra de Huidobro u oírse, en sordina, la voz de Neruda. Y entiéndase que esto no los disminuye. Me parece equivocado realizar ya una crítica que sólo pesquise las influencias y derivaciones, cuando Amado Alonso ha demostrado —al estudiar el problema estilístico de las fuentes literarias— que lo importante no es decir: este poema proviene de aquél, sino entender hasta qué punto esa partida ha determinado una creación valiosa.

Se trata de ver, pues, la obra de estos poetas como una resultado actual. NICANOR PARRA (1914), aparece en 1937 con su primer libro "Cancionero sin Nombre", pagando tributo a la corriente de influencias garcía lorquianas, de moda entonces en la poesía chilena.

El acercamiento a García Lorca se produjo, sin duda, para alejar el tono de la poesía de Neruda que impresionaba con fuertes caracteres el momento poético,

Adscritos a este grupo estuvieron poetas como Oscar Castro y Omar Cerda. Reaccionaban a favor de la claridad expresiva y se inclinaron hacia lo español otorgándole, de paso, la propia nota popular y pintoresca.

Otras direcciones de interés tuvo el panorama de esa época. Las líneas son variadas. Van desde el formalismo de Roque Esteban Scarpa a la discutible fantasía sin orden ni concierto de Antonio de Undurraga, pasando por el ámbito misterioso de Victoriano Vicario, la sugerencia conceptual de Luis Oyarzún y la expresión volcánica de la angustia en Gonzalo Rojas. Paralelo a ellos, la problemática planteada por los surrealistas —el grupo *Mandrágora* es fundamental en este terreno— impuso una tónica distinta al hacer poético, en alto grado teñida de resonancias francesas.

Pese a lo peligroso de la idea, creo que Parra representa ahora una síntesis bien lograda de esa época.

Y surge la pregunta: ¿Qué razones han determinado un cambio tan grande en la poesía de este autor, una evolución tan dinámica, un enriquecimiento tan radical de sus vivencias y de sus métodos expresivos? Pienso que esta pregunta se la han formulado muchos y se me ocurre que la respuesta está en los datos que señala el profesor Jorge Elliott en su "Antología Crítica de la Nueva Poesía Chilena": una formación científica, una admirable capacidad receptiva de experiencias, la afinidad profunda con novelistas desencantados como Kafka, por ejemplo, el contacto estrecho con la cultura europea, especialmente la sajona, sumado eso a la calidad del ingenio y a la agudeza de sensibilidad, son hechos que explican el arribo de Nicanor Parra a la compleja realización de los antipoemas.

Digo que estos hechos explican el arribo a una etapa actual, porque veo elementos anunciadores de ella en los trabajos de 1937. En efecto, siempre me ha parecido que "Cancionero sin Nombre" anticipa la audacia en el uso del lenguaje coloquial que caracteriza, en lo externo, a los antipoemas. Obsérvese, para el caso, la siguiente estrofa:

"Después me escribió una carta,
yo la bote en una acequia,
acaso fue novia mía
yo no recuerdo quién era".

("El Novio Rencoroso").

Por otra parte, "Cancionero sin Nombre" da comienzo a la línea desenfadada, chispeante y popular de las últimas publicaciones de Parra, que culminan con "La Cueca Larga", editada en enero de 1958.

Pero lo sustancial de su obra está en los antipoemas. Y es curioso recordar aquí que el nombre fue también usado por el poeta peruano Enrique Bustamante Ballivián (1884-1937), el que en 1926 publicó en Montevideo una obra así llamada y en la que se nota la presencia de Huidobro¹.

Me interesa señalar algo del significado de este libro de Parra, girar un poco en torno a una idea interpretativa, tomándola ahora como motivo de trabajo.

Lo primero es que los antipoemas comunican, a través de su peculiar estructura, una visión distorsionada y pesimista del mundo².

Parra ha dicho que a él le interesa operar sobre la base de la frustración y de la histeria, elementos que ve como factores típicos de la vida moderna.

Al señalar esto en la Antología de Hugo Zambelli (Valparaíso, 1948), Parra da la clave de sus antipoemas.

Para bucear en esas zonas de desequilibrio del psiquismo humano, el poeta recurre a los siguientes medios:

1º Su poesía apunta hacia sucesos, es decir, considera como primordial el elemento narrativo. El mismo se presenta en una actitud activa y alucinada antes que de especulación o reflexión:

"Yo iba de un lado a otro, es verdad,
mi alma flotaba en las calles
pidiendo socorro, pidiendo un poco de ternura;
con una hoja de papel y un lápiz yo entraba en los cementerios
dispuesto a no dejarme engañar".

("Recuerdos de Juventud").

Pero esa actitud que hemos llamado activa revela, además, un inmenso desamparo y una captación aguda de la soledad e incomunicabilidad del espíritu, sentimientos que aparecen en muchas obras de la literatura con-

¹Huidobro dio en "Altazor" (1919), la pauta de estas denominaciones: "Aquí yace Vicente, antipoeta y mago" (Canto IV).

²Obsérvese la categórica mención de los versos siguientes:

"De atrás para adelante grabar
el mundo al revés

pero no: la vida no tiene sentido".

("Soliloquio del Individuo")

"...

lo que me llena de orgullo
porque, a mi modo de ver, el
[cielo se está cayendo a
[pedazos".

("Advertencia al Lector")

temporánea, con similar violencia: pienso en algunos dramas del norteamericano Eugenio O'Neill.

Dice Parra al final de su antipoema "El Peregrino":

"Ustedes se peinan, es cierto, ustedes andan a pie por los jardines
debajo de la piel ustedes tienen otra piel,
ustedes poseen un séptimo sentido
que les permite entrar y salir automáticamente.

*Pero yo soy un niño que llama a su madre detrás de las rocas
soy un peregrino que hace saltar las piedras a la altura de su nariz,
un árbol que pide a gritos se le cubra de hojas".*

2º Recurre a un lenguaje de formas coloquiales, en el que tienen cabida todas las expresiones posibles, desechando sólo las ya gastadas fórmulas del lenguaje tradicional poético. Es éste un aspecto interesantísimo de la obra de Parra, porque significa una conquista en la lucha que todo escritor entabla frente a las posibilidades que le brinda su idioma. La poesía chilena es rica en esta materia desde los tiempos de Pezoa Véliz, pero nunca como ahora se había logrado de manera tan consciente por un poeta que en una "Advertencia al Lector" dice: "Como los fenicios pretendo formarme mi propio alfabeto". Sólo que esta afirmación no es rigurosa porque no es un lenguaje nuevo lo que crea, sino que intenta y logra aprovechar los materiales cotidianos que se le ofrecen para alcanzar un distinto tono comunicativo.

3º El tipo de asociaciones que establece en los antipoemas, además de apuntar a menudo a una atmósfera onírica, se tiñe de humor por la desconcertante inadecuación entre lo que esperamos lógicamente y lo que se presenta, en cambio, como resultado. Me parece éste un rasgo peculiar en el estilo de los antipoemas, por medio del cual captamos una visión descalabrada del mundo, llena de irónica amargura.

Así en "Palabras a Tomás Lago", por ejemplo:

"Te vi por primera vez en Chillán
en una sala llena de sillas y mesas
a unos pasos de la tumba de tu padre.
Tú comías un pollo frío,
a grandes sorbos hacías sonar una botella de vino".

El verso "...a unos pasos de la tumba de tu padre", encierra una mención que nos llega como emocional. Pero el verso que sigue: "Tú comías un pollo frío" quiebra un sistema habitual y se carga de comicidad.

En "Discurso Fúnebre" se ve esto más claramente.

Tomo algunas estrofas:

"Sepulturero, dime la verdad,
cómo no va a existir un tribunal
o los propios gusanos son los jueces.

Tumbas que parecéis fuentes de soda,
contestad o me arranco los cabellos
porque ya no respondo de mis actos,
sólo quiero reír y sollozar.

*

Nuestros antepasados fueron duchos
en la cocinería de la muerte:
disfrazaban al muerto de fantasma,
como para alejarlo más aún,
como si la distancia de la muerte
no fuera de por sí incommensurable.

Hay una gran comedia funeraria.
Dícese que el cadáver es sagrado,
pero todos se burlan de los muertos.
Con qué objeto los ponen en hileras
como si fueran latas de sardina".

Como lo indica el verso: "Sólo quiero reír y sollozar", estos dos elementos son los que establecen los planos opuestos, pero siempre ligados, en la unidad total. Nótese las comparaciones: "Tumbas que parecéis fuentes de soda" y "con qué objeto los ponen en hileras/ como si fueran latas de sardina"/ o "nuestros antepasados fueron duchos en la cocinería de la muerte"/ cercanas al chiste frente a las menciones angustiadas de los versos: "Sepulturero, dime la verdad,/ cómo no va a existir un tribunal,/ o los propios gusanos son los jueces". O "como si la distancia de la

muerte/ no fuera de por sí incommensurable". Por último, en estos otros: "Dícese que el cadáver es sagrado,/ pero todos se burlan de los muertos".

49 La estructura de los antipoemas es siempre reveladora de un estado de ánimo dramático. Ya la estructura misma es dinámica y obsesiva. Forma y contenido son aspectos inseparables de toda auténtica unidad poética y es por eso que en los antipoemas sentimos la existencia de una adecuación entre lo que el poeta quiere comunicar y el modo que ha empleado para hacerlo.

El tono de cada verso, con sus cadencias finales, tiene en los antipoemas una importancia decisiva. Veo que el tono crea una pendiente que nos precipita a su propio centro de confusión, densificándose de esta manera el clima del conjunto.

El tratamiento nuevo de los materiales poéticos que inicia Nicanor Parra me parece el mayor suceso de la poesía chilena en los últimos años.

También me parece útil cerrar esta rápida nota, con el breve e intenso antipoema titulado "SOLO DE PIANO".

"Ya que la vida del hombre no es sino una acción a distancia,
un poco de espuma que brilla en el interior de un vaso;
ya que los árboles no son sino muebles que se agitan:
no son sino sillas y mesas en movimiento perpetuo;
ya que nosotros mismos no somos más que seres
(como el dios mismo no es otra cosa que dios);
ya que no hablamos para ser escuchados
sino para que los demás hablen
y el eco es anterior a las voces que lo producen;
ya que ni siquiera tenemos el consuelo de un caos
en el jardín que bosteza y que se llena de aire,
un rompecabezas que es preciso resolver antes de morir
para poder resucitar después tranquilamente
cuando se ha usado en exceso de la mujer;
ya que también existe un cielo en el infierno,
dejad que yo también haga algunas cosas:
Yo quiero hacer un ruido con los pies
y quiero que mi alma encuentre su cuerpo".

GONZALO ROJAS (1917), representa también una actitud distinta con respecto a su generación.

Si Parra parte de la línea garcía lorquiana, Rojas lo hace desde Huidobro, e incorporado luego en el grupo "Mandrágora", junto a Braulio Arenas, Enrique Gómez Correa, Jorge Cáceres, Teófilo Cid.

Ese fue el comienzo, porque en 1948 su libro "La Miseria del Hombre", único hasta la fecha, lo muestra ya en otro camino.

Este libro es valioso, pues se advierte en él una consciente y segura voluntad de búsqueda de expresión personal. Hay, es cierto, un leve acercamiento al Neruda de las Residencias, pero la voz se va haciendo aquí diferenciada, apunta con claridad un particular temple de ánimo.

Para definirlo en lo que toca al espíritu de su poesía, creo que no es erróneo tomar una frase con que Amado Alonso se refirió a Neruda: "Romántico por la exacerbación del sentimiento".

Poesía, en efecto, desgarrada, fuerte, surge ella de una problemática de pura desesperación frente a la existencia, sin resquicio alguno para la ironía ni para la esperanza. Observemos que el título de su libro —"La Miseria del Hombre"— es ya una denominación desencantada.

Hay un viento del Eclesiastés que nos envuelve, a veces, en esta poesía. El tiempo pasa y, como en el poema de Rubén Darío, Rojas ve "...la tumba que aguarda con sus fúnebres ramos", y el "...no saber a dónde vamos, / ni de dónde venimos"¹.

Los contenidos que transmite la poesía de Gonzalo Rojas caben dentro del esquema de lo afectivo-conceptual. Paralela a su fuerza emotiva, se desarrolla una densa corriente de ideas.

El primer aspecto surge de la conciencia de la muerte que obsede y oscurece todo el clima del libro:

"En vano fuera rey y en vano fuera Dios,
porque siempre hallaría debajo de mi almohada,
como un aviso de que ya estoy muerto,
un gran charco de sangre".

(*"El Caos"*)

"Tanto vestirme para estar desnudo
con mi animal, y solo con mi muerte".

(*"La Cordillera está Viva"*)

¹Lo Fatal, de "Cantos de Vida y Esperanza".

"Yo no descanso nunca, yo no tengo reposo
porque me estoy haciendo y deshaciendo"

(Descenso a los Infiernos)

"Me pasa que estoy lleno, que ya no puedo más de oler el mundo,
que me ciega la ira de tanto estar en vela,
que me confundo, que vacilo,
que no resuelvo nada con sufrir las visiones de la muerte..."

("La Sangre")

Vemos que el estado de ánimo del poeta que esto ha escrito es de total angustia por un comprender y un vivir una realidad esencial, que dramáticamente se nos participa. Da, pues, testimonio de lo que siente como efímero: la vida. Pero este testimonio —siempre desgarrado— deriva hacia lo especulativo y se puebla de interrogaciones:

"Cuando abro en los objetos la puerta de mí mismo
¿quién me roba la sangre, lo mío, lo real?
¿Quién me arroja al vacío
cuando respiro? ¿Quién
es mi verdugo adentro de mí mismo?

("El Principio y el fin")

Al proyectar su yo y verlo en relación con elementos que existen fuera de él, esta impresión de lo pasajero irremediable se ve reforzada y el poema alcanza, siempre, una manifiesta altura metafísica.

Da testimonio de la efímero de la existencia y la visión se ahonda porque la enfrenta a la eternidad, por ejemplo, o al sol que estará allí aún después de él, "ahí siempre, puntual en la espiga y en la aurora", como en el verso de León Felipe¹.

Dice Rojas:

"Vivo en la realidad.
Duermo en la realidad.
Muero en la realidad.

¹De "El Viento y Yo".

Yo soy la realidad.
Tú eres la realidad.
Pero el sol
es la única semilla”.

(“El Sol es la Unica Semilla”)

En la “Antología” de Hugo Zambelli, Gonzalo Rojas declaró:

“Personalmente, estoy condenado a dar testimonio de lo efímero antes de deshacerme.

Cuando no se puede vivir sin dar un testimonio, hay que escribir aunque todo se oponga, aunque la Poesía se vuelva contra nuestro cuerpo efímero y lo devore”.

Creo que esta declaración no basta para determinar la poesía de Rojas. No puede decirse, como él lo plantea en esa nota, que sólo dé testimonio de lo efímero. Hay mucho más que eso en la amplitud de sus temas poéticos. Apunta y trata de entrar en los grandes problemas que son, justamente, todo lo contrario. No es efímera la libertad, ni el sol, ni la eternidad, ni el principio y el fin. Lo determina mejor este verso suyo de “Revelación del Pensamiento”:

“Mi canto expresa un número infinito,
y el infinito es hoja del sol . . .”

Gonzalo Rojas revela un gran dominio de los recursos estilísticos. De ahí que la estructura de sus trabajos, siempre en verso libre, no acuse las caídas que son frecuentes cuando, como entre nosotros, se emplea ésta sin conocer en forma cabal las leyes que la rigen.

Examinaré unos versos:

“Sin tener qué decir, pero profundamente
destrozado, mi espíritu vacío
llora su desventura
de ser un soplo negro para las rosas blancas,
de ser un agujero por donde se destruye
la risa del amor, cuyos dos labios
son la mujer y el hombre”.

(“La Eternidad”)

El poeta alude aquí a la presencia de la eternidad. Hay, entonces, un proceso de personalización de un elemento abstracto, ideal, puesto que la eternidad habla. Los tres primeros versos no anticipan el alcance del poema y bien podrían verse como un análisis que el poeta empieza a hacer de un estado emocional suyo:

Sin tener qué decir, pero profundamente
destrozado, mi espíritu vacío
llora su desventura

¿Qué es lo que nos quiebra esta, en apariencia, recta comprensión del poema? Vemos que son las menciones siguientes, que no aluden a vivencias personales, sino a fuerzas destructoras situadas fuera del ámbito concreto. Luego las identificamos con la muerte, la eternidad en última instancia, a través de las imágenes que se nos dan en los versos cuarto y quinto: "un soplo negro", "un agujero" que destruyen cosas vivientes y, justamente, las más vivientes: "las rosas blancas", "la risa del amor, cuyos dos labios son la mujer y el hombre".

La idea de la eternidad frente a lo vivo transitorio se refuerza por medio de procedimientos de antítesis y reiteración:

En el primer caso: "un soplo negro para las rosas blancas".

En el segundo: "De ser un soplo negro", "Dé ser un agujero".

Aquí la reiteración es en extremo fuerte porque se elabora sobre la base de un elemento verbal de existencia: ser, lo que intensifica el impacto emocional que recibimos al captar el sentido de la estrofa.

Además, el tono de este conjunto nos comunica, de alguna manera, una especial vibración emotiva. Lo recorre un hálito como de lamento. Los versos van quedando suspendidos y se unen, por encabalgamiento, a los siguientes. Esto ocurre hasta cinco veces en la estrofa que analizamos. Nótese cómo en un caso el encabalgamiento permite al poeta intensificar la mención de eternidad:

... mi espíritu vacío
llora su desventura ...

El verso se corta en "vacío" y la representación de la eternidad se nos hace casi gráfica, como de precipicio,

Este recurso estilístico es uno de los más frecuentes en la poesía de Rojas. Por medio de él logra efectos muy intensos de ritmo y de melodía, al mismo tiempo que —como ocurre en algunos poemas— agudiza el impacto afectivo¹.

La expresión poética de Gonzalo Rojas se ha condensado y se ha hecho más rígorosa después de "La Miseria del Hombre". En mucho ha contribuido a esta depuración de su obra —que ya linda con la maestría— el haber eliminado el frecuente uso de la interrogación retórica que, cuando no es estrictamente funcional, puede traicionar un poco la vivencia poética.

Los últimos poemas de Gonzalo Rojas dan una medida muy alta de su calidad. Pero, sobre todo, revelan la certeza de su angustia.

Leeré el poema "Los Días van tan rápidos":

Los días van tan rápidos en la corriente oscura que toda salvación
se me reduce apenas a respirar profundo para que el aire dure en mis
[pulmones
una semana más, los días van tan rápidos
al invisible océano que ya no tengo sangre donde nadar seguro
y me voy convirtiendo en un pescado más, con mis espinas.

Vuelvo a mi origen, voy hacia mi origen, no me espera
nadie allá, voy corriendo a la materna hondura
donde termina el hueso, me voy a mi semilla,
porque está escrito que esto se cumpla en las estrellas
y en el pobre gusano que soy, con mis semanas
y los meses gozosos que espero todavía.

Uno está aquí y no sabe que ya no está, dan ganas de reírse
de haber entrado en este juego delirante,
pero el espejo cruel te lo descifra un día
y palideces y haces como que no lo crees,
como que no lo escuchas, mi hermano, y es tu propio sollozo allá en el fondo.

Si eres mujer te pones la máscara más bella
para engañarte, si eres varón pones más duro
el esqueleto, pero por dentro es otra cosa,
y no hay nada, no hay nadie, sino tú mismo en esto,
así es que lo mejor es ver claro el peligro.

"Los días van tan rápidos" (inédito) es una buena muestra en este sentido.

Estemos preparados. Quedémonos desnudos
con lo que somos, pero quememos, no pudramos
lo que somos. Ardamos, Respiremos
sin miedo, despertemos a la gran realidad
de estar naciendo ahora, y en la última hora.

Inicio ahora una breve reseña sobre tres poetas de mi promoción.

Al tratarlos, debo reconocer que todo juicio puede resultar prematuro, puesto que la de ellos es una obra que está realizándose y que no debe, por lo tanto, tomarse como definitiva. Nadie sabe las variaciones que esta poesía joven va a experimentar en algunos años más.

Lo interesante es que lo realizado hasta el momento significa, además de una conciencia muy seria frente al oficio poético, un aporte digno de análisis¹.

ENRIQUE LIHN (1929) revela una capacidad vivencial nada común y una fuerte preocupación por resolver los problemas expresivos.

Como a Rojas, puede calificársele dentro de un esquema afectivo-conceptual. Por algunos de sus temas se le ve cerca de Parra.

La diferencia está en la contención emotiva, en los medios que emplea para sugerir estados de densidad, en el uso del verso libre que él lleva con frecuencia, pero también con elegancia, hasta el versículo; en la problemática, aquí más restricta, aunque no menos intensa.

Veremos dos trabajos suyos del libro "Poemas de este Tiempo y de Otro", publicado en 1955.

"Me miro en el espejo y no veo mi rostro.
He desaparecido: el espejo es mi rostro.
Me he desaparecido;
porque de tanto verme en este espejo roto
he perdido el sentido de mi rostro
o, de tanto contarlo, se me ha vuelto infinito
o la nada que en él, como en todas las cosas,
se ocultaba, lo oculta,

¹Alguien tendrá que preocuparse, en otra ocasión, de ver el panorama general de estos últimos seis años y estudiar la obra de poetas de tanto interés como Miguel Arteche, Da-

vid Rosenmann Taub, Efraín Barquero, Pablo Guíñez, Ximena Sepúlveda, Mario Dazán, Armando Uribe, Hernán Montealegre, y otros.

la nada que está en todo como el sol en la noche
y soy mi propia ausencia frente a un espejo roto".

("La Vejez de Narciso").

El sentido de este poema es extraño y sugerente. La reiteración y el juego de sutiles oposiciones muestran una suerte de desdoblamiento en la contemplación, actitud que va tiñéndose de angustia cuando el poeta entra a relacionar este verse a sí mismo su individualidad con la conciencia de la muerte: "O la nada que en él, como en todas las cosas, / se ocultaba, lo oculta, / la nada que está en todo como el sol en la noche..."

Observemos que esta última mención es sombría y que se intensifica en la medida en que el poeta usa, para expresarla, vocales graves, llenas de resonancias: "la nada que en él... / se ocultaba, lo oculta, / la nada que está en todo..."

De alguna manera, este admirable poema de Lihn me ha recordado la hondura metafísica de esos versos que Antonio Machado hace decir a su personaje Abel Martín:

"Mis ojos en el espejo
son ojos ciegos que miran
los ojos con que los veo".

Otro rasgo de Lihn, al que ya aludimos, es el empleo del verso libre casi en la extensión de versículo. Veamos cómo crea con él un clima envolvente, rico en emotividad y en contenidos conceptuales:

Esta mañana,
un estudiante que ayer no más se abría paso entre la muchedumbre,
con el orgullo y el desprecio y una suerte de severa alegría a flor de labios,
con la elasticidad, seguridad y ceguera de un sonámbulo atraído por un
[objeto fijo;
insensible a los llamados que se escuchan de noche, en una casa de huéspedes:
retazos de canciones, suspiros, ruidos de puertas que se abren y cierran
[cautamente;

¹Abel Martín. Cancionero de Juan de Mairena. Prosas Varias". Col.

Contemporánea. Ed. Losada, S. A., Buenos Aires, 2ª Edic., 1953,

mi vecino de pieza,
 alguien que empecé a reconocer a la distancia como tropezara entre el primero
 [y el segundo piso
 por una especie de fatalidad a la que trataba de sobreponerse caminando
 [en la punta de los pies;
 un rostro, no. Un conjunto de ruidos que maldije y a los que terminé por
 [habituarme,
 articulándose, regularmente, a una misma hora de la tarde, a una misma
 [hora de la mañana;
 casi nadie;
 un hombre joven, como yo y como yo dispuesto a salir adelante,
 puso fin a sus días".

("Así es la Vida")

Dice el profesor Jorge Elliott que Lihn aún no ha logrado una expresión cabalmente suya. Yo finalizo esta nota agregando que está muy cerca de conquistarla.

ALBERTO RUBIO (1928) muestra otra de las posibilidades expresivas y de hallazgos de nuestra poesía joven.

Su temática es variada, pero puede decirse que posee un lenguaje ya diferenciado, hay un tono que lo caracteriza: es él, en último término.

La influencia de César Vallejo se deja sentir en el primer libro, "La Greda Vasija" (1952). Sin embargo, lo individualizan las siguientes notas:

1º Su lenguaje deriva hacia lo familiar, cotidiano.

2º Hay en él una vuelta hacia la claridad.

3º Su voz es, con frecuencia, irónicamente regocijada.

4º Se advierte una clara conciencia de la tierra, y

5º Le preocupan los problemas formales, que resuelve, no por la vía del verso libre, sino sometiendo su expresión al rigor de metros tradicionales.

La verdad es que enriquece su expresión con nuevos giros y con abundancia de transposiciones y desplazamientos. Esto es significativo para nuestra poesía: "el viejo vino en odres nuevos".

El poema "La Abuela" constituye excepción entre los de A. Rubio. "Está escrito en tercetos alejandrinos. Expresa, sin duda, una vivencia muy hondamente sentida. Se desarrolla en dos planos paralelos. Uno muestra a la abuela entrando en la muerte y el otro hace alusión a un viaje, a elementos marinos: el ataúd como una "negra nave" y la partida a extraños puertos"; la muerte,

Se puso tan mañosa al alba fría,
la cerrada de puertas, la absoluta de espaldas,
cosiéndose un pañuelo que nadie conocía.

Se bajó bien los párpados. Con infinita llave
los cerró para siempre. Unos negro marinos
vinieron a embarcarla en una negra nave.

Y la nave, de mástiles de espermas y de velas
de coronas moradas de flores, era el barco
que lleva a extraños puertos a las hondas abuelas.

No hizo caso a nadie: ni a la hija mayor,
ni a su eterno rosario: tan mañosa se puso,
tan abuela recóndita metióse en su labor.

Ni el oleaje de rostros, ni la llántea resaca
pueden ahora atraer su nave hasta esta costa:
¡ni nadie de su extraño pañuelo ahora la saca!

Las sugerencias ambientales del poema se refieren a una visión de velorio: "mástiles de espermas y de velas", "coronas moradas de flores". Por otra parte, vemos el ir y venir de personajes en torno a esta muerta, que la lloran, ya inútilmente: "oleaje de rostros", "llántea resaca". El verso final repite la idea de mortaja que da el elemento "pañuelo" ya en el primer terceto: "¡Nadie de su extraño pañuelo ahora la saca!"

Además del aporte que significa su calidad, lo definitivo de Rubio está en su preocupación por poetizar sobre asuntos y aspectos de la tierra, de los hechos cotidianos, confiriéndoles gracia y lozanía.

La imaginación de Rubio se desborda, a veces, frente a la naturaleza, como en el poema "Invierno", por ejemplo:

"Los ángeles de lluvia hacen la lluvia.
Elevan la guitarra con sus cuerdas de lluvia,
y lanzan la tonada seminal del invierno.
Una cueca de pájaros se cierne inversamente.
Son pañuelos las nubes que cubren todo el cielo.
Allá arriba los ángeles chilenos bailan cueca,

sordamente extendidos, zarandeando los cielos.
Los árboles se embriagan, sin hojas musicales,
de un vino lleno de hojas allá en su savia adentro.
De raíz en raíz van creciendo, creciendo.
Y bailan una cueca primavera los árboles".

Su poema "Brindis", publicado primero en el N° 1 de la Revista "Extremo Sur" (enero de 1955) y luego en la "Antología de Poetas Universitarios" (1956), debe considerarse como la más lograda expresión sensualista de una costumbre de la vida chilena.

JORGE TEILLIER (1935). Poeta de melancolía sureña y campesina, en apariencia es, en realidad, mucho más que eso. Hay en él una noble voz que se acerca a lo familiar y a las vivencias cotidianas dándoles una profunda y dolorosa dimensión existencial. Le angustia una vibración soterrada de tiempo que pasa y una secreta nostalgia por cosas perdidas —siempre el tiempo, al fin de cuentas— crea una atmósfera neblinosa en torno a sus poemas.

No es raro que su lectura evoque la poesía del lituano Oscar de Lubisz Milosz. Antes que influencia, yo diría que lo que hay es una extraordinaria afinidad de temperamentos.

El dominio con que maneja elementos directos —"el molino", "un puente sobre el río", "el aroma", "una naranja hundiéndose en las aguas", "el olor a pan amasado", "las fuertes ordeñadoras curvadas con el peso de los baldes", "las ramas de los pinos", etc.—, muestra el mundo del poeta, un mundo que conmueve porque "habla de cosas que existen" y se dicen con intensidad de tiempo humano, de destino humano.

Finalizaré esta reseña de la poesía de Jorge Teillier con un poema del libro "Para Angeles y Gorriones" (1956):

"De nuevo vida y muerte se confunden
como en el patio de la casa
la entrada de las carretas
con el ruido del balde en el pozo.
De nuevo el cielo recuerda con odio
la herida del relámpago,
y los almendros no quieren pensar
en sus negras raíces,

El silencio no puede seguir siendo mi lenguaje,
pero sólo encuentro esas palabras irreales,
que los muertos les dirigen a los astros y las hormigas,
y de mi memoria desaparecen el amor y la alegría
como la luz de una jarra de agua
lanzada inútilmente contra las tinieblas.

De nuevo sólo se escucha
el crepitar inextinguible de la lluvia
que cae y cae sin saber por qué,
parecida a la anciana que teje
sin recordar que su nieto ha muerto.
Y se quiere huir
hacia un pueblo donde aún es joven la vida,
y el trompo lanzado por un niño
todavía no deja de girar,
esperando que yo lo recoja,
pero donde se ponen los pies
desaparecen los caminos,
y es mejor quedar inmóvil en este cuarto,
pues quizás ha llegado el término del mundo,
y la lluvia es el estéril eco de ese fin,
una canción que tratan de recordar
labios que se deshacen bajo la tierra".

("La última isla")

Nota final:

Rápido bosquejo ha sido éste sobre algunos poetas chilenos. Traté de ver qué había en ellos, explicarme —ya con más calma que a la primera lectura— la causa de las impresiones que me comunicaron. Sólo un intento. Siempre queda lo imponderable que no se explica y que es, después de todo, la sustancia de "ese juego, el más inocente entre todos, pero el más terrible" como dijo Hölderlin, que llamamos "la Poesía".

Frente a mi promoción, todavía demasiado cercana para juzgarla, yo reafirmo mi fe porque veo en ella una alentadora conciencia de trabajo, una sincera lucha en la búsqueda de su propia expresión,

VENANCIO LISBOA

LA POESÍA O LA CREACION POR LA PALABRA

ESTE asunto es de una valoración amplísima y por lo mismo factible de ser abordado desde muy diversos ángulos estéticos. Sin embargo, y teniendo presente que nuestro objeto preferente es acercar la Universidad al hombre de las ciudades, no iniciado por lo general, en estas disciplinas académicas y en mi deseo, además, de que esta charla ahonde y difunda esta preocupación relevante que es la Poesía para todo chileno —no en vano nos enorgullecemos de contar con los más altos exponentes de la lírica castellana en nuestro siglo—, abordaré el asunto por su origen inicial entrando a la materia poética por su puerta primitiva, esto es, por el nacimiento de la poesía y de lo poético como vivencia del espíritu humano.

La anchura y amplitud de este orden de concepciones son tales —sin embargo— que sólo una anécdota autorizada explica la variedad de caminos empleados hasta ahora para el ingreso a la esencia de la Poesía. El poeta francés Lucien Fabre solicitó a Paul Valéry que le prologara su libro "*Le connaissance de la Deese*"; Valéry, en vez de prologar derechamente el libro, escribió en cambio a modo de prólogo, uno de los ensayos sintéticos más decidores para enjuiciar la poesía de todos los tiempos.

Entre otras cosas, expresó allí textualmente:

"Ni el objeto propio de la poesía, ni los métodos para alcanzarla se hallan dilucidados. Y como quienes los conocen, se callan, y quienes los ignoran disertan, toda exactitud sobre estas cuestiones sigue siendo individual. Está, pues, permitida la mayor oposición entre las opiniones y hay para cada una de ellas ilustres experiencias y diversos ejemplos, todos muy difíciles de negar".

Invoco esta cita textual del poeta más grande que haya producido el mundo latino en nuestro siglo para justificar la vaguedad y multitud de las sendas que son posibles de emprender en esta tarea de aproximación a la creación por el lenguaje.

Por mi parte creo, no obstante, que un retorno a los orígenes del problema, y quiero decir con ello, una vuelta a los orígenes de la poesía, pueda darnos un comienzo certero para la revelación del misterio poético. Remontemos, pues, juntos la historia de la Humanidad hasta los inicios de la palabra hablada. Por mi parte, sacrificando la extensa fronda informa-

tiva sobre la materia sintetizaré con extremo rigor la voluminosa bibliografía existente que va desde el campo de la Antropología Filosófica al de la Filosofía pura y de éste al de la Estética, empleando para ello un método directo y generalizador, hasta lograr el propósito de introducirlos a los más a este tema apasionante.

Retornemos a aquel punto o estadio primitivo de la sociedad humana, en que el hombre, ya en posesión de la palabra como herramienta del pensar, balbuceaba coherentemente expresiones verbales que le permitían transferirse el uno al otro sus experiencias, así como sus dolores y alegrías. Tal etapa de la vida de nuestros antecesores es denominada comúnmente por los antropólogos el mundo del hombre adánico.

Pues bien, tal hombre, entregado espontáneamente en su más pura orfandad y desnudez a las alternativas de la naturaleza y en convivencia directa con ella, sintióse, las más veces, rodeado de toda suerte de peligros y de riesgos visibles e invisibles. Carente de toda técnica para la lucha por la existencia y para su defensa contra la hostilidad del medio no ha creado aún los arbitrios ni los recursos destinados a contrarrestar los peligros que le depara la naturaleza. El mundo resultábale —en suma— una especie de ser multiforme tan vivo como él mismo, que además de proporcionarle su alimento lo acechaba las más veces con diversos cataclismos naturales.

De esta creencia en la naturaleza como ser vivo, pleno de potencias y reacciones inesperadas, nacióle al hombre la intuición —gratuita o no— de que si los poderes misteriosos del universo eran invocados de modo apropiado éste no podía negarle su comprensión ni su auxilio.

Como consecuencia de esta inocente apreciación surgió el hechizo de las palabras mágicas destinadas a entablar relaciones directas con el bravo mundo natural y, de ser posible, destinadas también a someterlo a sus designios y al mandato de su voluntad mediante el uso de ciertas frases claves que constituyeran un idioma comprensible a esta veleidosa fuerza natural. De ello resulta que a esta altura de los tiempos, mito y lenguaje fueron términos correlativos y coincidentes en una amplia esfera de operación.

He aquí, sin embargo, una primera experiencia ingrata para nuestros ancestros.

Con el correr del tiempo y las generaciones, comprobó el hombre, a su pesar, que la naturaleza resultaba las más veces desobediente o inexorable a sus demandas porque no comprendía su lenguaje mágico o se regía por otra suerte de artificios en los cuales el lenguaje tenía poca o ninguna participación.

El descubrimiento de la impotencia de la palabra hablada para la dominación del mundo físico, debió producir en nuestros remotos abuelos el efecto de un choque traumático de graves consecuencias. Y como resultado de esta experiencia dramática el hombre primitivo sintió ahondarse en su interior el sentimiento de una profunda soledad rayana, a todas veras, en la desesperación.

Sin embargo, es a raíz de esta frustración abisal como el ser adánico obtuvo la consecuencia insospechada de su propio mundo interior. Y de este modo notó agrandarse sin preverlo las entrañas de su propia conciencia, en cuya intimidad pudo cobijarse a obtener el beneficio de aquella seguridad para sí mismo que le negara la realidad circundante.

La mayoría de los antropólogos encuentra el origen de las artes, y en especial el de la poesía, vinculado a este presumible y extenso acontecimiento de la historia humana.

Es preciso remarcar, sin embargo, que este proceso fue de una extensísima duración, pues de la magia derivaron nuestros ancestros a la mitología, fundada en esencia en los mismos estamentos que su antecesora la magia, con la única diferencia que en la mitología las invocaciones van dirigidas a dioses tutelares más variados, numerosos y específicos, que gobiernan cada fuerza o elemento de la naturaleza.

Una vez obstruido el camino mágico del lenguaje, el hombre derivó la palabra a la exaltación de sus propias emociones y de su particular sensibilidad. Y así como la naturaleza no se había abierto al conjuro del lenguaje, por el contrario, la vida interior de los seres cedió dócilmente a la comunicación, interpretación y difusión de sus valores privativos.

Volviendo otra vez a Valéry, investigador insustituible, resulta sugestiva, por lo coincidente, la anotación que éste realizara en aquella otra pequeña obra maestra titulada "Yo le decía a veces a Stephane Mallarmé", y que reza así:

"La poesía se relaciona sin duda con algún momento de la humanidad anterior a la escritura y a la crítica.

"Encuentro, pues, a un hombre muy antiguo en todo poeta verdadero. Este hombre bebe aún en las fuentes del lenguaje. Inventa versos más o menos como los primitivos debían crear palabras o antecesores de palabras.

"El don de la poesía me parece atestiguar una especie de nobleza que se fundaría sobre la antigüedad actualmente observable en las maneras de sentir y de reaccionar."

Hölderlin, otra cumbre del pensamiento poético occidental, corroborando

esta tesis antropológica con muchísima anterioridad al nacimiento de esta ciencia moderna que es la Antropología Filosófica, nos otorgó la síntesis del pensamiento poético creador al afirmarnos enfáticamente que "Es por la poesía y sólo por la poesía como el hombre había vuelto habitable la tierra."

He aquí, pues, planteada en términos generales la problemática del lenguaje creador, o más bien, de la esencia primaria de lo poético como fluencia del ser hacia sí mismo después de quebrada y rota la virtud mágica de las palabras ineficaces para el exorcismo.

Ahora bien, teniendo presente que las vivencias emocionales, por lo mismo de subjetivas y, por tanto, ajenas a la realidad del mundo exterior sensible, resultan indomeñables a un lenguaje representativo directo. Habida consideración, además, a que para la cabal comunicación y entendimiento de las emociones no bastó al hombre con atribuirles nombres o gritos determinados y diferentes por muy específicos y concretos que éstos hubieran sido, irrumpió entonces como arbitrio, artificio o recurso al plano de la conciencia el proceso comparativo de la metáfora. Verbigracia, el canto de amor del primitivo debió constituir una permanente apelación al ejemplo para la traducción de su sensibilidad y así el hombre amó a la mujer "con el amor de un palomo por una paloma". El valiente fue bravío "como un león". El traidor lo fue "como un reptil silencioso y oculto", etc. ... Estos ejemplos pueriles podrían multiplicarse hasta el infinito para demostrar que el origen de la metáfora, sillar y fundamento de toda poesía, se encuentra precisamente en el afán natural de los seres primitivos de traducir su sensibilidad mediante paralelos con el juego de las cosas del mundo real.

De este modo es manifiesto que partiendo de la extrema simplicidad de la metáfora representativa de la vida subjetiva y de sus estados emotivos originóse la poesía como medio de traducirse un hombre al otro aquella esfera de la vida afectiva carente aún de vocabulario propio y de una nomenclatura verbal que pudiera representarla.

Es curioso remarcar, de paso, que es desde este comienzo necesario de donde ha evolucionado el género poético con el correr de los siglos hasta la extrema complejidad que es dable observar en la poesía contemporánea. La poesía no ha perdido en un solo instante de su existencia esta raíz comparativa del mundo interior y la objetividad mediante el uso de la metáfora, pues, no obstante el tiempo transcurrido, ésta sigue siendo el medio más fidedigno para traducir las instancias emotivas de los seres humanos.

Me atrevería a afirmar que todo otro tipo de poesía a lo largo de la historia perece en lo anecdótico y en lo circunstancial y entra de rondón en

otra esfera ajena a la suya propia: la de la prosa, por mucha y de muy buena ley que sea la retórica con que se la engalane, simule o adobe.

La ancestral dificultad de los hombres para exteriorizar su más honda sensibilidad sigue siendo la misma hoy como antaño y el modo de extraversion mediante su transformación metafórica sigue, asimismo, siendo el mismo e idéntico sin que se haya creado hasta hoy otro recurso igualmente eficaz para representar la última verdad interior de los seres.

Lo único logrado, a buen seguro, es la complicación hasta lo infinito de este proceso original.

La poesía de hoy, por lo general, es de una extrema complejidad, mas lo cierto es que sin salirse de los márgenes anotados, las formulaciones respetables de la poesía contemporánea son de esta naturaleza en la medida de la complejidad del mundo en que vivimos. La evolución de las relaciones humanas, el progreso de las ciencias y de la técnica aplicadas a los sistemas de convivencia social, la angustia y el desencanto vital que es dable apreciar en buena parte de la poesía contemporánea, obedecen exclusivamente a la instancia del medio que nos toca vivir, mas no a una innovación de ese origen primero del cual surgió la poesía en el hombre primitivo.

El único fenómeno que es dable comprobar en la evolución de la metáfora es el alejamiento entre ambos extremos comparativos que la constituyen, esto es entre el interno y el externo de validez general que transforma la vivencia inicial sentida por el hombre. En efecto, desde hace aproximadamente un siglo a esta parte, ambos extremos se distancian y siguen haciéndolo en tal manera, que para los no iniciados en el misterio poético pareciera que los poetas actuales no escriben poesía sino una suerte de extraño mensaje incomprensible y muchas veces absurdo y sin sentido. Ya el Conde de Lautremont reparó en este hecho sugerente y lo propuso como preceptiva para los poetas de su generación y los del futuro. Dentro de esta tónica un gran poeta francés de hoy, Benjamín Peret, puede crear temerariamente la siguiente metáfora, cuya traducción libre es más o menos la siguiente: "Una herida casual en la mano de un hombre y por la cual se vierte su sangre, es como si un gato entrara furtivamente a la cocina y hurtándose una chuleta echara a correr velozmente hacia el patio."

No hay duda que hay una distancia considerable entre esta compleja metáfora y la que yo atribuí al hombre primitivo al decir que aquél amaba a su mujer como un palomo a una paloma. Sin embargo, el proceso es el mismo y no ha variado un ápice en lo esencial.

Para terminar, es preciso dejar constancia que en los últimos tiempos la

poesía, o más bien una parte considerable de ella, está retornando no sin esfuerzo a un grado de lógica y sensatez que la trae del Olimpo enfermizo y un tanto morboso en que a veces se ha colocado, para situarse una vez más al alcance de la clara comprensión y la sensibilidad del común de los seres, a servir como otrora a la exaltación de los sentimientos más hondos que no tienen otro medio de expresión ahora como en todos los tiempos.

ELIANA NAVARRO

EL PAISAJE EN MI POESÍA

QUIERO PEDIRLES que no vean en estas sencillas palabras que van a oír, un estudio fundamental sobre profundos temas literarios, sino que sientan que ellas expresan sólo el deseo de conversar con ustedes, de acercarme a ustedes y mostrarles algo de mi mundo interior, estableciendo esa comunicación, ese contacto que todo artista necesita.

Felizmente está ya lejana la época en que el poeta, el autor en general, rehuía hablar de sí mismo; tal vez por una falsa modestia, por excesiva timidez o porque temiera realmente no conocerse.

Aunque reconozco que me cuesta inmensamente vencer mi timidez, hablaré de mí misma, por parecerme que es la mejor manera de establecer esa comunicación a que he aludido y por creer que es este tema el que conozco mejor. Hablaré del significado del paisaje en mi poesía, su raíz, su verdadero alcance, terminando con la lectura de tres poemas que, me parece, son los que mejor aclaran lo que voy a explicar.

Entiendo por paisaje, en poesía, de una manera amplia, el medio exterior que rodea al poeta, el escenario, si pudiéramos llamarlo así; y de una manera restringida, la naturaleza, los elementos físicos: el mar, la montaña, la lluvia, el viento. Es precisamente a este último aspecto restringido al que voy a referirme dentro de mi poesía.

En la poesía épica, el paisaje tiene un lugar predominante. Ella nos da a conocer muy bien el escenario en que se mueven sus héroes. Lo determina claramente, lo describe incluso con delectación. El "Arauco Domado" y "La Araucana", por ejemplo, nos muestran el paisaje en hermosas octavas.

En la poesía dramática, especialmente en la llamada clásica, las tres unidades: de forma, de tiempo y de lugar, nos encuadran la acción en un determinado escenario. Aún hoy, en que la rebelión contra las normas rígi-

das es tan poderosa, el autor dramático nos da siempre ciertas señales externas que nos permiten situar a los personajes. Por ejemplo, en la hermosa obra de O'Neill, que presentó el Teatro Experimental en Santiago, "Largo viaje hacia la noche", el autor señala un elemento del paisaje: la niebla. Esa niebla que, al abrir las ventanas, se advierte rodeándolo todo, impenetrable, espesa, como la soledad en que se debaten los personajes.

La poesía lírica puede prescindir totalmente del paisaje. El poeta nos está entregando sus propias vivencias y a medida que la exaltación introspectiva crece, el medio físico, el paisaje, se diluyen hasta desaparecer. El poeta canta invadido por su mar interior sin amarras, sin límites, sin espacio. Del exterior tomará a veces ciertos elementos, en cuanto le despiertan una sensación. Dice, por ejemplo, Rosalía de Castro, de las campanas de su aldea: "Campanas de Bastabales, cuando yo os oigo tocar, me muero de soledad."

O cogerá estos elementos para incorporarlos a su sueño, transformados, dándoles una vida nueva, diferente, como recreándolos. Por ejemplo, Carlos Pezoa Véliz, dice en uno de sus más famosos poemas, "Tarde en el hospital":

Sobre el campo, el agua mustia
cae fina, grácil, leve;
con el agua cae angustia;
llueve.

"Con el agua cae angustia"... El poeta incorpora la lluvia a su mundo interior, a su angustia, a su tremenda soledad de enfermo.

O tomará un objeto determinado del paisaje, para usarlo como un símbolo, como hace, por ejemplo, Jorge Hübner en su poema "El árbol", cuando dice:

Arbol que, como el hombre, te alimentas del lodo...
Quiero tu paz severa, tu fe en orar en vano,
tu esperar, cuando emigran, que las aves regresen;
tu silencio, más hondo que mi cantar humano,
y tu ardor por cubrirse de flores que fenecen...

Hay que tener presente que el poeta lírico es como un actor que está permanentemente en escena, hablándonos de él, de su mundo interior, y tocará el mundo externo, trayéndolo hacia sí y entregándonoslo, en cuanto esto lo modifica, lo estremece, lo conmueve.

Todo lo dicho anteriormente es relativo, como lo es todo lo nuestro humano; porque, aunque el hombre se ponga límites y definiciones, estará siempre presto a desbordarlas; a veces por rebeldía, a veces por impotencia, generalmente porque la realidad es más fuerte y es siempre peligroso fijar límites. Insensiblemente, se funde la noche con el alba y ¿quién podría señalar su límite preciso? Como dice Horacio en el *Hamlet*: "¿Quién fija y nombra la línea que separa la blanca luz de la nocturna sombra?"

Por lo que se refiere al paisaje en mi poesía, debo buscar su raíz en mi infancia. Crecí en el campo y en él permanecí hasta empezar mis estudios de humanidades, de modo que pude conocerlo muy bien. Fue en la provincia de Cautín, cerca de una aldea llamada Carahue, junto al río Imperial. En ese lugar de extraordinarias bellezas naturales fundó Pedro de Valdivia la que iba a ser la capital de Chile, "La Imperial", como la llamó en honor de Carlos V. Los indios la destruyeron, y, reconstruida, tomó el nombre de Carahue, que en indígena significa "ciudad que fue". Corren muchas leyendas, y todavía quedan muchos ilusos que tratan de encontrar el tesoro de la ciudad, arrojado, según ellos, al fondo del río. Como dije, esta región es de una gran belleza natural, que no intentaré describir. Sólo recordaré sus suaves colinas con trigos ondulantes y el valle del río. Neruda la recuerda en su poema "Quiero volver al Sur".

Enfermo en Veracruz, recuerdo un día
del Sur, mi tierra, un día de plata,
como un rápido pez en el agua del cielo,
Loncoche, Lonquimay, Carahue, desde arriba
esparcidos, rodeados por silencio y raíces...
El Sur es un caballo echado a pique,
coronado con lentos árboles y rocío...

Este paisaje sureño quedó para siempre incorporado a mi visión interior. Recuerdo a los que me enseñaron a conocerlo y amarlo, gente sencilla; campesinos cuyo lenguaje naturalmente poético, aún tengo en mis oídos. Un lenguaje directo, en que la metáfora deja de ser una figura literaria. Cuando el campero me decía que tenía que abrigarme bien, "porque el puelche tiene buen cuchillo", o, cuando, en la montaña, el baquiano gritaba, sacándose el sombrero: "Hay que saludar a los pellines, que son los abuelos de todos los árboles", yo sabía que no estaban haciendo retórica. En el campesino, el paisaje no es exterior; está como incorporado a su vida interior, y los

elementos de la naturaleza son otros tantos seres con los cuales hay que entenderse como buenos o malos amigos. Conservan mucho del fetichismo primitivo. Hablan como lo expresa el sencillo poema de amor quechua anónimo, que en tres líneas entraña tanta poesía: "De irme, me iré, dando vueltas como el río, gritando como el viento, llorando como la lluvia. De irme, me iré".

Quiero también mencionar como una influencia en mi amor por el paisaje, además de mi infancia campesina, a un poeta casi olvidado hoy y que es en mi tierra una leyenda. Me refiero a Augusto Winter. En la biblioteca de mi madre existió un volumen de sus poemas, y recuerdo que fue el primer libro de poesía que tuve entre mis manos, y me impresionó profundamente. Personas de mi familia lo habían conocido, y a mis constantes preguntas me contaron de su vida sencilla, de su amor por la tierra, de su negativa a abandonar el villorrio donde vivía. Muchos años después fui a Puerto Saavedra y subí a la gran colina en que está el cementerio. Allí descansa también Augusto Winter entre los humildes hijos de la ciudad, mecido por el canto salvaje de ese mar del sur indómito y desolado. De vez en vez, muy a lo lejos, algún poeta transeúnte sube a visitarlo y le dedica algunas palabras. Después, vuelve a quedar solitario. Probablemente sus versos no resistan el análisis de la crítica moderna. No lo sé. Sólo quiero reconocer que le debo mi iniciación en el amor al paisaje lugareño y mi predilección por la sencillez.

Surge también aquí el rostro de mi padre. El me enseñó realmente a descubrir el campo. Supe por él los nombres de las enredaderas, de los arbustos, los notros, cuya extraña flor roja me fascinaba, de los pequeños ríos que vadeábamos, del viento y sus distintos presagios de lluvia o de bonanza. Cruzamos muchas veces la montaña en largas jornadas a caballo; hacia el mar, por la sierra de Nahuelbuta, entre los bosques de araucarias; o hacia la Cordillera de Los Andes, entre los altos robledales impenetrables.

Esta visión de trigos y bosques, esta naturaleza vigorosa, alucinada, por momentos casi agobiadora, se quedó para siempre en mí, y por eso creo que soy, antes que nada, una buena campesina. Muchas veces en medio de la agitación de la vida de ciudad, he añorado esos rostros que rodearon mi infancia. Rostros en los que el alma parecía estar a flor de piel. Sus ingenuas sombras suelen caminar conmigo y se asoman a veces en mi canto.

XIMENA SEPÚLVEDA

EXPERIENCIAS POÉTICAS DE UN POETA PROVINCIANO

CURIOSO tema y curioso título. Yo, en realidad, he pensado bastante en torno a él y he llegado a la conclusión de que tengo que establecer primero, ¿qué es esto?, ¿qué quiere decir?, ¿qué se podría considerar experiencia poética? Suponiendo que yo sea poeta ¿se podría considerar poéticas al conjunto de mis experiencias o sólo a cierto tipo de ellas que corresponderían a una especie de ser determinado que formaría parte de mí? Yo me inclino más bien a no hacer una diferenciación, mejor dicho me parece imposible fijar un límite a lo poético, que tampoco, entiendo, es cosa cuya esencia se encuentra en absoluto establecida o explicada. Por lo demás soy hartamente ignorante en teoría poética, de modo que tendrán ustedes que perdonarme si mis experiencias no les parecen en absoluto poéticas, sino simplemente corrientes y ordinarias.

A diferencia de los de Sergio Canut de Bon mis primeros versos (no me atrevo a llamarlos poemas) no se guardan como joya en la familia. Hace tiempo que se han traspapelado y, seguramente, es lo mejor que podía haberles ocurrido; sin embargo, cuando me pregunto a mí misma ¿qué es esto de ser poeta, qué contiene? Como se dice vulgarmente esto de escribir poemas, ¿en qué consisten estos últimos, para qué, por qué, etc., invariablemente vuelvo hacia atrás, hacia el tiempo en que, presumiblemente, yo era un ser más puro de posibles imposiciones o influencias literarias de cualquier tipo. Heme ahí, pues, último vástago de una familia provinciana de cuatro hijos, con manifiesta aversión a los poetas. Ningún ambiente o contacto literario especial. En la casa no se encontraba ningún tomo de poesía (hasta la fecha en que el mío ha hecho la única excepción). A los cuatro años y medio me pongo a dictar versos; ¿de dónde proviene este fenómeno misterioso, qué elementos intervienen, qué me proporciona material, en qué consistía, por último, para mí esto que me ocurría? Creo que si llego a establecerlo, a aclararlo en sus comienzos, sin ayuda de tratados de poesía de ninguna clase, es posible que dé más en el blanco que si busco de prestado en lo que los ensayistas e investigadores del ramo deben de haber determinado. Sin duda, voy a coincidir con más de alguno y no pretendo, por otra parte, crear ninguna nueva teoría reveladora del fenómeno poético. Veamos: dije anteriormente ningún contacto lite-

rario especial; pero sí los normales a un niño de cuatro años, de mi medio social: los cuentos fantásticos. Los cuentos que me contaba mi madre, es decir, Andersen, Perrault, Grimm, etc., y todos los otros anónimos y primitivos, pero no menos fascinantes y preñados de vida que me traían las niñeras, lavanderas, cocineras, etc. Por otra parte, mis hermanos mayores ya iban al colegio. Yo no lo recuerdo, pero es muy posible que les oyera estudiar en alta voz a Góngora, Garcilaso, Quevedo o el Poema del Cid. De lo que sí estoy cierta, es de que mis versos nacían de una apetencia especial por apresar, por asir, por descifrar ciertos fenómenos que me preocupaban; el primero de ellos el mar, que no conocía y me parecía sumamente misterioso. Lo meditaba y luego expresaba mi versión particular sobre el asunto, es decir, lo resolvía mejor o peor, como un matemático con su problema. En un comienzo, estos fenómenos que impresionaban mi sensibilidad pertenecían al mundo de fuera, al medio campesino que me rodeaba. Eran las aves, la nieve, la noche, la luna, las chozas de los labriegos, las flores y raramente tenía una relación íntima con mis propios fenómenos interiores antes de los siete años, en que ya éstos comenzaron a convertirse en materia de mis preocupaciones poéticas. Me permito insistir aquí en que, por lo menos en lo que a mí se refiere, no hay al hacer poesía un mero expresar, enunciar ciertos fenómenos y objeto de determinada forma, correspondiente a la visión que yo tengo de ellos. En este caso el poeta sería un ser que ve el mundo en forma distinta y peculiar y como tal lo enuncia. Sería un simple traductor de sus visiones. Existe en primer término la urgencia de indagar, en este mundo, de buscar su significado, de averiguar el sentido y las relaciones entre las cosas, hasta llegar a una concepción de ellas que se exterioriza en el poema. Si a quien ejecuta tales búsquedas se le puede calificar de ente lógico, como dijo Jorge Guzmán anteriormente, quiere decir entonces, que el poeta lo es; pero ¿por qué no ente metafísico?

No es que Góngora vea otra cosa cuando llama al ruiseñor "lira con alas"; es que piensa al ruiseñor y establece como resultado que el ruiseñor es en esencia un instrumento vivo de canto.

Volviendo a mi tema y a mí misma en el tiempo en que comenzaron a ocurrírseme versos, es un hecho que yo considere adecuado dictarlos, ya que no sabía escribir. ¿Por qué dictarlos y no conformarme con hacerlos y dejarlos? Dice mi madre que cuando solicité que me los copiaran añadió, a guisa de razón, "que me parecían muy bonitos". Se trataba, pues, en parte de salvar del olvido, de conservar algo que me gustaba, que me

producía placer y de compartirlo a la vez con los otros, suponiendo que les proporcionarían también algo del gozo que a mí me ocasionaban. Esto tal vez podría llamarse amor. Y ya que he llegado a esta palabra no dejaré pasar más tiempo sin decir que junto al interés de desentrañar los seres y las cosas, está en el poeta, o por lo menos en mí, el tremendo amor por ellas y por sus nombres, las palabras. Las palabras me preocupaban profundamente. Indagaba en forma incesante su significado, me prendaba de ellas. Ellas me inquietaban, me atormentaban casi, hasta que me liberaba de su tiranía colocándolas a mi servicio, o al servicio de mi expresión en el poema.

Debo aclarar que este proceso que he descrito ahora como un acto razonado, lúcido y hasta se podría decir intencionado, no lo era en modo alguno en sus comienzos. Se me imponía como una corriente poderosísima y perentoria que viniera de otra parte ajena por completo al campo de mi conciencia, y tenía los caracteres terribles de un verdadero alumbramiento. Por supuesto que luego de volcado, recibido este material, comienza la tarea de darle forma, actuando sobre él, modificándolo si es necesario, sustituyendo una palabra por otra más efectiva, trabajándolo, en suma, como todos ustedes hacen, seguramente con lo suyo. Esta fase del proceso era muy rudimentaria en mis primeras creaciones, como es lógico, y se ha ido acentuando con el tiempo y los conocimientos a medida que yo me he ido haciendo dueño de algo que en un comienzo era dueño de mí. Esto nunca ha llegado, sin embargo, a ser muy absoluto. Aún hoy día para mí el crear tiene el carácter de una necesidad y yo no planeo en absoluto ni sé siquiera cómo se va a resolver el poema en último término.

Quiero plantear ahora ante ustedes una cuestión que desde hace algún tiempo me ha venido preocupando y que se ha puesto, casi podría decirse, de moda últimamente, y es la de la poesía infantil: es decir, si existe la poesía infantil, o puesto de otra manera si hay poesía en las manifestaciones artísticas de ciertos niños que, como Minou Drouet, Miguelito Vicuña, Ximena Gautier y yo misma, hemos sido llamados, con justicia o no, poetas precoces. Vuelvo a excusarme aquí por mi ignorancia. Me parece que para determinar si hay poesía en las creaciones de un niño van a tener ustedes que empezar por explicarme cuándo hay poesía en cualquier caso, qué requisitos debe cumplir un poema. Yo ya he dicho que no sé si los míos lo eran.

Al tiempo de mi llegada al colegio, el nombre de Gabriela Mistral re-

cién llegaba a imponerse al ambiente cultural provinciano. Y sólo cuando más tarde se le dio el Premio Nóbel fue su obra revisada y considerada en gran medida. Yo nunca la leí por una especie de rechazo fundamentado en la misma insistencia con que se recomendaba su genio. Fuéronme también totalmente desconocidos, hasta hace poco tiempo, tanto Neruda como el resto de los poetas que le suceden, cuya obra y cuyos nombres no nos fueron nunca propuestos. Y deberán ustedes creermé que por lo menos hasta hace dos años, en que la llegada de nuevos elementos al profesorado cambió el panorama cultural-literario del Liceo de Hombres, los ídolos literarios continuaban siendo Núñez de Arce, Ramón de Campoamor y Víctor Domingo Silva, entre los chilenos, con un desconocimiento absoluto de los grandes valores poéticos.

No me fueron, sin embargo, desconocidas las poetisas uruguayas y argentinas. Admiré en forma sucesiva a la Ibarbourou, a la Agustini y a la Storni, a través de lecturas particulares. A la salida del colegio me lancé abierta y desordenadamente al encuentro de novelistas como Hesse, Thomas Mann, Wassermann, Steinbeck y más tarde Dostoiewski, Joyce y Proust, cuyo aporte considero importantísimo y determinante en mi formación literaria.

Paralelamente a estas lecturas, comienzo a tomar contacto con personas profundamente interesadas en la cosa poética; conozco poetas y escritores con quienes mantengo largas conversaciones sobre lo humano y lo divino, como diría Violeta Parra: viajo, amo, veo.

En el corazón de mi provincia formamos, con dos poetas amigos, un verdadero mundo poético para nuestro uso exclusivo, rico en vivencias, al cual contribuyen tres o cuatro amigos más que se mueven en esta órbita.

CLAUDIO SOLAR

AQUI Y AHORA EN LA LITERATURA CHILENA

SOY OBSERVADOR y, como tal, sólo pretendo dejar constancia de ciertos puntos o aspectos observados en este 2º Encuentro de Escritores, en torno a la Literatura Chilena.

Ha sido común, entre Europa y América, cierto constante fenómeno de disconformidad. Mientras en Europa el romanticismo da paso a otras tendencias, la calidad romántica se impone en América. Cuando el surrea-

lismo estalla en crisis decadente y se parcela en otras tendencias europeas, en Chile se le impone como novedad. En un comienzo se produce el desequilibrio entre manera (forma) y materia (contenido). Así, en Pedro de Oña, su forma es renacentista y el contenido americano.

Este fenómeno de discronía no quiere decir, en absoluto, que tengamos, necesariamente, que seguir el proceso europeo. En varias oportunidades, en especial en poesía, les hemos impuesto ya el creacionismo huidobriano o la cordillera nerudiana con su dicción inconfundible. De donde entendemos que las culturas de occidente y oriente no son más que partes de una sola unidad que es el acervo cultural humano.

La presencia de la realidad chilena en nuestra literatura, aunque con formas ajenas, va a indicar con su "Araucana" la iniciación de algo auténtico y nacional.

Fijación de nuestra nacionalidad.—La literatura del siglo veinte prosigue la misma finalidad que la generación de la Independencia: la fijación de nuestra nacionalidad. Para que exista una nacionalidad efectiva, es necesaria la independencia de suelo, la existencia de una economía propia y una lengua común a esta nacionalidad.

Una Literatura de acuerdo con esta nacionalidad ha de tender a fijar sus costumbres, sus luchas, el carácter de su gente, su idiosincrasia. Tal tendencia no puede ser otra que aquella que engendra el realismo. Entendemos por realismo el equilibrio entre forma y contenido. Cuando se exagera el contenido en desmedro de su forma, la obra artística sufre menoscabo y se convierte en una subliteratura de ideas; cuando la preocupación sólo está dirigida a la forma, se cae en el evasimismo, en un mero afán esteticista.

Nacimos a la Literatura con "La Araucana", de Ercilla. Y aún podríamos decir que con Pedro de Valdivia en sus Cartas a Carlos V, pues con él se inicia el tema de la tierra y su gente, que ha de ser materia de todos nuestros autores. Se continúa con las crónicas del Padre Ovalle y con Pineda y Bascuñán.

Luego viene la generación de la Independencia influida por los enciclopedistas franceses: "Don Juan Egaña y Camilo Henríquez juraban por Voltaire, Montesquieu y Rousseau como por la Santísima Trinidad".

Tras el colapso siguiente, surge la generación del 42. Su importancia reside en su actitud crítica frente a la tendencia europeizante.

Luego vienen los Costumbristas y la generación del 91. Jotabeche y Lastarria han sido los iniciadores del cuento chileno. Pero son Pérez

Rosales y Blest Gana quienes van a retratar su siglo. Blest Gana realiza la crítica a la aristocracia minera en decadencia; muestra el nacimiento de la clase media —la de medio pelo—. La revolución del 91 cierra una etapa e inicia otra. Se desmoralizó la clase alta declinante y se sumó a ésta la desmoralización de la burguesía arribista. Luis Orrego Luco es el escritor de esta época. Pero quien surge de ella y se impone más tarde como un valor universal, en esta ruina de valores, es Augusto D'Halmar. Introduce la lectura de Tolstoy, Gorki, Andersen, Dickens, Maupassant. Se inicia con una obra realista, más luego derivará hacia las obras de imaginación.

La Generación del 900 reaccionó contra la hiperestesia; no más biombo de laca, pájaros chinos, elementos ajenos a la avifauna americana. Nace la conciencia de lo nacional y una actitud: la actitud social que engendra la conciencia social. Baldomero Lillo, sin poseer una línea de consignas en su obra, realiza la más intensa literatura social con un lenguaje vigoroso, ajustado, funcional, revelando la vida minera. Lo hace con más precisión que su contemporáneo Federico Gana, quien cuenta la vida campesina; Lillo bajó a los infiernos; Gana fue sólo el patrón que se paseó por los fundos. Sin embargo, esta es la fuerte y recia partida del criollismo.

El criollismo es la tendencia que muestra en sus obras la tradición, la vida, las gentes, el lenguaje —tanto del campo, como de la ciudad—; es decir, se trata siempre del realismo. Cuestión de etiqueta. Fue Alone quien, al juzgar las primeras etapas de los criollistas y observando su tendencia campesina, circunscribió el criollismo a la literatura campestre.

La recia partida del criollismo la integraron, además, Antonio Bórquez Solar, Carlos Acuña, Diego Dublé Urrutia, Samuel A. Lillo y Carlos Pezoa Véliz entre los poetas.

El criollismo —o realismo— debe ser considerado también bajo los puntos de vista expuestos en el hacer poético. Pero no es posible, en este breve trabajo, hacer un análisis de este fenómeno tan complejo que ha sido la poesía en Chile. Baste decir que "Nada" con su visión de personajes populares —"el vagabundo que comía poco", "el chusco que oía las conversaciones", "la chica y el panteonero"— muestra auténticos personajes de cierta realidad populista. Al igual que en "Alma Chilena" y las notas campesinas de "Teodorinda" y "Entierro en el Campo". Esta incorporación de la realidad estará presente en Neruda, Pablo de Rokha, hasta en Gonzalo Rojas (de la Generación del 38) en su "Miseria del Hombre"; su poema

"Carbón" o "He comido con los Burgueses", en que junto a los problemas de temporalidad, de angustia existencial, se incorporan elementos populares. Nos llaman vivamente la atención, en Nicanor Parra, las incorporaciones de frases hechas a sus poemas. Baste señalar "Es Olvido": "...Juro que no recuerdo ni su nombre..." o "el olor del café siempre es el mismo" en "Hay un Día Feliz". Asimismo, hemos escuchado los poemas de Mario Ferrero, en que junto a la bella metáfora, al juego poético, se incorpora la sátira a los avisos populares —"departamento para caballero solo" "se arrienda sin niños"—, a todo aquello que pesa sobre el hombre determinándolo. Pezoa Véliz impone así una manera a través de medio siglo de ausencia. De ahí que sean, justamente, quienes han recibido su impacto los que realizan con más fervor su homenaje.

Luego se anuncia una revisión de Huidobro. Pero he dicho que escamotearé el análisis de la poesía en este breve recuento, por ser tema largo y discutible. Sólo una idea más: la última generación de jóvenes poetas se ha malogrado, en algunos aspectos, por la imposibilidad total de dar a conocer sus producciones. Aquí mismo nos hablan los poetas de sus muchas obras inéditas que guardan ajadas en sus bolsillos. Urge, pues, la realidad de la Editorial Universitaria, hermosa idea que se insinuara en el pasado Encuentro, y la necesidad de que las Municipalidades de las principales ciudades chilenas vayan a la creación de Premios Municipales, cuyo galardón consista en la edición de la obra.

Hablaba del criollismo en prosa. Medio siglo de criollismo basta para afirmar que existe una tradición creada y que sí, en la actualidad, el criollismo está en crisis, no quiere decir que haya muerto. Solamente está a la búsqueda de nuevas orientaciones para superarse. Una elemental Cronología del Criollismo bastaría para probar su aporte:

Augusto D'Halmar, "Juana Lucero" (1902); Baldomero Lillo, "Sub-Terra" (1904), "Sub-Sole" (1907); Eduardo Barrios, "Del Natural" (1907), "El Niño que Enloqueció de Amor" (1915), "Páginas de un Pobre Diablo" (1923); Fernando Santiván, "Palpitaciones de Vida" (1909), "En la Montaña" (1917); Joaquín Díaz Garcés, "Páginas Chilenas" (1907); Guillermo Labarca Hubertson, "Al Amor de la Tierra" (1906), "Mirando al Océano" (1911); Federico Gana, "Días de Campo" (1916), "Cuentos Completos" (1926); Carlos Acuña, "Capachito" (1921); Rafael Maluenda, "Escenas de la Vida Campesina" (1909), "Los Ciegos" (1913), "La Pachacha" (1915); Manuel J. Ortiz, "Cartas de la Aldea" (1908); Marta Brunet, "Montaña Adentro" (1923), "Bestia Dañina" (1926), "Don Florisondo"

(1926); Luis Durand, "La Chabela" (1927), "Mal de Amor" (1928) "Tierra de Pellines" (1929), "Campesinos" (1932); Joaquín Edwards Bello, "La Cuna de Esmeraldo" (1918), "El Roto" (1920); Januario Espinoza, "La Señorita Cortés Monroy", "Un Viaje con el Diablo" (1930); J. Santos González Vera, "Vidas Mínimas" (1923), "Alhué" (1928); Mariano Latorre, "Cuentos del Maule" (1912), "Cuna de Cóndores" (1918), "Ully" (1923), "Chilenos del Maule" (1929); Ernestó Montenegro, "Cuentos de mi Tío Ventura" (1933); Manuel Rojas, "Hombres del Sur" (1926), "El Delincuente" (1929); Alberto Romero, "Un Infeliz" (1927), "La Tragedia de Miguel Orozco" (1929); Carlos Sepúlveda Leyton, "Hij'Una" (1934), "La Fábrica" (1935); Víctor Domingo Silva, "La Pampa Trágica" (1921); Lautaro Yankas, "La Risa del Pillán" (1927), "Flor Lumao" (1932).

La segunda etapa del criollismo (1915 a 1930) muestra a los escritores más preocupados de su forma, con un mayor sentido estilístico. Traen aportes de interés que logran reforzar la corriente realista. Su predilección por los temas campesinos hizo incurrir a los críticos en el error de denominar a la escuela y a la tendencia criollista como campestre.

La segunda Guerra Mundial, la guerra con España y el advenimiento del Frente Popular significaron, en Chile, la eclosión de una nueva generación: la del 38, que otros han llamado del 40. Se caracteriza por un mayor sentido social. Ya no se canta al individuo, sino a su exposición colectiva. Don Ricardo A. Latcham los califica como "Neocriollistas"; luego él mismo —según lo hace notar Mario Ferrero en un interesante ensayo sobre el criollismo en Chile, inédito— destaca el nacimiento de una "Epica Social". Nicomedes Guzmán con "La Sangre y la Esperanza" (1943); Andrés Sabella con "Norte Grande"; Daniel Belmar con "Roble Huacho" (1947) y luego "Coirón" (1950); Rubén Azócar con "Gente en la Isla" (1939), y Nicasio Tangol con "Huipampa, tierra de Sonámbulos" (1944); Reinaldo Lomboy, que publica el discutido "Ranquil" (1941); Volodia Telteiboin y su "Hijo del Salitre"; Gonzalo Drago, "Surcos" (1948); Baltazar Castro, "Cobre" (1941) y Oscar Castro, "Llampo de Sangre" (1950); Juan Godoy, "Angurrientos" (1940); Francisco Coloane, "Golfo de Penas" (1945), "Cabo de Hornos" (1941); Luis González Zenteno, "Caliche" (1954).

Se ha pretendido hacer una parcelación del criollismo en la Historia de la Literatura Chilena, de Hugo Montes y Orlandi; se habla allí de "criollismo rural y paisajista", "criollismo humanizado y psicológico", "criollismo tendencioso", "indianista", "Popular", "insular", "austral", etc.

Tal parcelación es antojadiza y falsa. No es posible realizar una clasi-

ficación geográfica en un país como el nuestro, múltiple y extenso; todo ello va en desmedro de la unidad de lo nacional que se persigue.

Los Parricidas.—En Argentina, la generación joven se dio a conocer atacando a la generación anterior. El uruguayo Rodríguez Monegal los denominó "Los Parricidas". En nuestro país, la generación del 52 partió como el resultado de una fuerte crítica a la generación pasada. Esta generación surgió de la postguerra —crisis del descontento—, es contemporánea de la Bomba Atómica. Muchos de sus componentes han viajado, han hecho estudios universitarios; poseen, por tanto, una vasta cultura que ha estado en contacto con las últimas corrientes europeas. Hay una gran preocupación formal esteticista y pueden señalarse dos corrientes: una que va por la senda de la superación del realismo, con temas urbanos, lenguaje esencial e intencionado. Otra, que recurre a deformar la realidad, con temas patológicos, intentando crear prototipos falsos, en un afán meramente esteticista y evasionista.

Se destacan en la Generación del 52, Cladio Giaconi ("La Difícil Juventud", 1954); Herbert Müller ("Perceval", 1954); Armando Cassigoli ("Confidencias y otros cuentos", 1954); Juan Donoso; Guillermo Atías ("El Tiempo Banal", 1955); José Manuel Vergara ("Daniel y los Leones Dorados", 1956); Carlos León ("Sobrino Único", 1954); Alfonso Echeverría ("La Vacilación del Tiempo", 1957); José Donoso ("Veráneo", 1955). "Coronación" (1957), de José Donoso, aunque una obra un tanto amarga, señala uno de los aportes novelísticos de mayor interés, con lenguaje funcional y de factura realista. Tanto Donoso, como otros representantes de esta generación, más que el verbo crear —para realizar una novela—, prefieren el verbo "construir", con lo que señalan que la mera improvisación en una obra de arte corresponde al pasado.

Alfonso Echeverría intenta, en "La Vacilación del Tiempo", una obra de carácter filosófico; pero su desarrollo no convence.

Párrafo aparte merece Carlos León. En "Las Viejas Amistades" realiza una novela ajustada, de cuidadoso estilo, apropiada en el carácter de sus personajes, realista en su concepción y dotada de un clima sutilmente poético, mezclada a un fino humorismo que sólo encontramos en Jorge Edwards ("El Patio").

María Elena Gertner no convence con su novela "Islas en la Ciudad" (1958). Muestra una parcela social snobista, intentando crear falsos prototipos, especialmente en mujeres que lindan con las muchachas de tipo

"saganesco". Se muestra una sociedad aristocrática que no corresponde a su representativa realidad: perversiones sexuales, quiebra del hogar, situaciones ilógicas. Una muchacha se enamora de un hombre casado por snobismo, porque está de moda. Luego se suicida. Si no convence su amor, menos convence su suicidio.

José Manuel Vergara realiza, con "Daniel y los Leones Dorados", una de las mejores novelas chilenas de tipo europeo; pero una mediocre novela europea. Con el propósito de darle universalidad, ambienta su obra en la antítesis de dos culturas: Inglaterra y España. La obra resulta "desengagée", es decir, desenraizada. Cuando intenta un ambiente nacional en "Cuatro Estaciones" (1958) su éxito decrece. Su personaje es falso, pues no se justifica su desambientación, ni sus actitudes, ni menos ese adolescente de "semilla de maldad" es un prototipo. Su estilo se reseca y pierde los matices que, justamente, hacen una obra de arte.

Esto no quiere decir que la nueva generación no haya traído aportes valiosos. Existen escritores de mérito que realizarán la novela de nuestro tiempo.

Todavía algo más sobre esta generación para precisarla. Uno de sus representantes, Claudio Giaconí, nos ha expresado: "Antes de 1950, los nuevos escritores —algunos ya populares hoy día— eran seres anónimos. A falta de otra ocupación más interesante, vivíamos entregados a una bohemia frenética y desesperada. Los escritores maduros no tocaban nuestra sensibilidad, no teníamos nada que aprender de ellos, pues permanecían engolfados en asuntos que la juventud ya no vivía". En anteriores declaraciones, Giaconí expresó: "Creemos que nuestra generación posee mayor cultura, sensibilidad y penetración psicológica que la generación anterior. Estimamos, por lo tanto, que somos más inteligentes que quienes nos precedieron y podemos realizar una mejor labor".

Tiene razón en muchos aspectos. Sólo una leve discrepancia. Ponemos en duda la jactanciosa aseveración de mayor inteligencia, sin desconocer que, generacionalmente, han aportado una corriente valiosa, que mantiene en buen pie nuestra literatura nacional con una afirmación y superación del realismo.

Ya vendrá, en su oportunidad, la revalidación de autores que contribuyeron a la fijación de nuestra nacionalidad. Como Mariano Latorre, a pesar de los defectos que puedan señalársele. Sin duda, esta revisión la hará la nueva promoción de críticos y comentaristas literarios —muchos de ellos formados en la Universidad con Ricardo Latcham— (Cedo-

mil Goic, Germán Sepúlveda, Ricardo Benavides, Sergio Latorre, Pedro Lastra, el que ha escrito estas líneas —sólo por nombrar algunos—).

Por último, hago presente que estas desmañadas notas no tienen otro propósito que dejar constancia de los problemas para que el público lector que nos ha acompañado nos ayude a resolverlos y que los escritores se vayan con la conciencia de que han tocado puntos vitales en este valioso Segundo Encuentro Nacional de Escritores.

JOSÉ MIGUEL VICUÑA

ANTECEDENTES DEL MOVIMIENTO INTELECTUAL DE CHILE DESDE LA GUERRA DEL PACIFICO HASTA 1920

(Notas para un ensayo).

Señoras y señores:

ANTE TODO, quiero agradecer a la Universidad de Concepción, a su Rector, mi distinguido amigo don David Stitchkin y, especialmente, al Director de las Escuelas de Invierno de Chillán, el gran poeta y cultísimo profesor, el amigo recto y cordial, Gonzalo Rojas Pizarro, la extraordinaria experiencia de este Segundo Encuentro de Escritores, que, con el anterior y los que han de seguirle, han de constituir una de las poderosas e insustituibles palancas promotoras del interés, del desarrollo y del afinamiento cultural de todos los públicos de Chile y su incorporación al área viva de la poesía, del pensamiento y del arte, porque además de estrechar los lazos entre los escritores y permitir el debate limpio y esclarecedor, de ideas que pueden ser de importancia trascendental en un momento dado del proceso nacional o mundial, estos Encuentros proyectan en el público y aún en los ausentes, las corrientes universales del sentir, del pensar y del hablar, de ese mundo superior, que es el espíritu, que mueve a los hombres, a las máquinas y a los montes.

Y quiero confesar la emoción con que he visto la asistencia impresionante y fervorosa del público de Chillán a estas jornadas.

Finalmente, y antes de iniciar mi exposición, diré en dos palabras que ella es una ordenación apresurada de las notas para un ensayo que me propuse escribir hace un año y que sólo en pañales y en aspectos fragmentarios he ido abordando, desordenada y esporádicamente, entre otros escritos y trabajos y faenas de diversa índole. Espero que estas breves notas que daré a conocer sirvan de estímulo para quienes estén en mejores

condiciones para abordar con mayor conocimiento tema tan apasionante como ambicioso, pero estoy convencido que, deba o no excusarme por haber intervenido en él sin títulos ni instrumentos suficientes, hay en verdad un deber de conciencia en cada hombre y es el de decir su testimonio de la verdad. Buscamos, unos aquí, otros más hondo, la verdad de nosotros y de nuestro hacer. Hablamos a veces creyendo poseerla, y pronto nos hallamos equivocados y torpes. Ved si algo de estas líneas pueden servirlos y salvarse.

INTRODUCCIÓN.—*Formación del espíritu nacional*

Tres siglos de guerras incesantes y crueles y de feroces explotaciones mineras y agrícolas, determinaron características, por mucho tiempo indelebiles, perfectamente definidas, del espíritu popular chileno. Algunas de ellas es preciso destacarlas ahora: las virtudes militares. Más que los ejercicios de los soldados romanos que describe Salustio, esas guerras sin término de Chile fortalecían el temple militar y explican que durante muchos y muchos años —y hasta hace poco quizás— los valores ideales del pueblo estuvieran presididos por la valentía, la osadía o la calidad de "guapo", y fueran estimadas como nobles prendas la tenacidad y la astucia, la destreza y la fuerza, y también, puesto que son asimismo virtudes militares desde los tiempos de los espartanos, el robo y la mentira. Acaso hoy día estas últimas virtudes sean de las pocas que perduran con vigor.

La variación de importantes factores sociales, culturales, económicos y aun raciales en menor medida, han ido modificando profundamente el alma nacional en los últimos ochenta años.

La indomable lucha del conquistador español tenaz, sagaz, feroz, implacable, y del defensor de la tierra, ladino, indómito, constante, numeroso y fuerte, guerra sin fin, que estremece los valles y montes de Chile, desde La Serena hasta Villarrica; guerra que, consolidada muy tarde la Conquista con el refuerzo de muchos tercios venidos de España, todavía perdura en la semiquietud colonial, en amenazas, incursiones, asaltos y sobresaltos, emboscadas y (machitones — ¡no!). Guerra que se renueva luego en otros frentes: las campañas de la Independencia, las luchas contra Osorio, contra los Pincheira y demás cabecillas y bandoleros; la guerra contra la Confederación Perú-boliviana; la guerra de España del 66, en medio de las nuevas campañas —llamadas de Pacificación— de la Araucanía (de 1860 a 1883) ... O sea, hasta el término de la Guerra del Pacífico, Chile no ha

hecho prácticamente otra cosa pública que guerra, y como subproducto, algunas revoluciones militares sangrientas.

Y, sin embargo, ha sido el único pueblo de América que hasta esa época ha logrado organizarse civilmente en un régimen de derecho estricto, ha ordenado su Hacienda Pública, ha codificado sus leyes, ha desarrollado la industria, el comercio, las artesanías, ha organizado la Administración Pública, ha construido caminos, ferrocarriles, puertos, ha descubierto riquísimos yacimientos mineros y nada menos que una de las mayores riquezas del mundo: el salitre.

Esta somera, externa y contradictoria visión de Chile, empero, debe ser revisada, aunque sea sólo al vuelo, para los efectos de este estudio:

Más que país, la Gobernación o Reino de Chile era, como se ha visto, un campamento militar, y era además un inmenso y multiforme campamento minero en que se trabajaba en soledades abruptas, con grandes fatigas y penalidades, en la época de la Conquista y de la Colonia.

Lejos, a distancias inconcebibles, estaban las Cortes Virreynales de México, de Nueva Granada, de Lima, sitios amables, donde la cortesía y el refinamiento, los estudios teológicos y universitarios, las bibliotecas, las imprentas, el artesanado, predeterminaban, en un ambiente de relativa paz, formas de vida más sutil y compleja, y permitían destinar al enriquecimiento intelectual las mejores energías, que en Chile, por el contrario, estaban forzadas a dedicarse a las más duras actividades.

Chile, aislado en la Colonia de los centros del saber y de la cultura, aparece en medio de la modorra intelectual. Sólo algunos escasos espíritus se ahondan en claustros y conventos: el sacerdocio está demasiado ocupado en la conquista de las almas, de las almas rudas y desconfiadas del aca-bravío.

Mientras en México, en Panamá, en Quito, en Cuenca, en el Cuzco, en Lima, en Potosí, en Ouro Preto, en decenas y decenas de pueblos y ciudades florece el barroco americano, la maravilla del arte colonial, y se desarrollan las impresionantes escuelas platerescas y de tallado, de ebanistería, de pintura que aún nos asombran, el quiteño, el cuzqueño y las geniales esculturas del Aleixadiño, y se levantan como nuevas flores de un mundo de dolor los templos de piedra tallada por artífices mágicos, con altares dorados a fuego o revestidos de plata labrada, con artesonados y pinturas que expresan el terror, la fe, el dolor, la pasión, con ángeles de maderas pintadas, de una ternura digna del cielo; templos extraños, prodigiosos, que se encuentran en tantos y tantos villorrios y pueblos perdidos en las

serranías de América: Tiahuanaco, Belén, Copacabana, Puno, como en las grandes ciudades de Potosí, el Cuzco, Lima, México, Panamá.

Mientras todo ese mundo rico, sutil, virtuosista, complicado, diferenciado, existe, y con él, las universidades, las imprentas, las bibliotecas, los conventos de Nueva Granada, de México y de Lima; mientras toda esta convivencia culta, refinada, adquiere vida propia y perdurable en las zonas más ricas de América —zonas pacificadas o semipacificadas—, en Chile, en cambio, ni arquitectura, ni ebanistería, ni platería, ni pintura, ni manifestación alguna del arte o del espíritu —salvo excepciones aisladas— pasan de lo torpe, lo menor, lo basto, lo utilitario.

En Chile entonces la actividad es ardua, minuciosa, apasionada: representa la urgencia del hoy. La actividad consume los talentos y las habilidades, y no da lugar al desarrollo del espíritu, esto es, a meditar en el ayer y en el mañana. En ese momento no hay tiempo en Chile para meditaciones abstractas, ni tranquilidad, y no habrá tiempo ni tranquilidad todavía durante varios siglos. No hay tampoco ni tradición ni ambiente para actividades artísticas: No hay tradición como la hubo en México o en Perú, donde el Maya, el Azteca, el Aimará, el Inca, artífices consumados, impregnaron con su mano de obra exquisita toda la gama del arte colonial, escultores, talladores, tejedores, ceramistas, orfebres, perduran en los frontís, artesonados, columnas, altares, balcones y portales. El araucano, en cambio, campesino indómito y conquistador, conoce el cultivo rudimentario del maíz y practica una tosca cerámica de utensilios indispensables. No construye palacios, ni templos, ni fuertes, ni caminos ni pirámides, y mucho menos sabe de esculpir o de pintar; sino que levanta débiles rucas de troncos y junquillos, vive semidesnudo y se abre paso por senderos ocultos entre los bosques. A través de sus costumbres y de su sangre, la Colonia chilena no recibe un aporte cultural en el orden artístico o intelectual.

No hay tampoco ambiente para los cultivos delicados del arte, de la teología, de la ciencia, de la arquitectura: la guerra incesante tiene sus urgencias todos los días, y también tiene su urgencia la codicia de los comenderos y buscadores de oro.

La visión nueva y entusiasta que significó la Independencia, alentó al chileno a proyectarse en otras direcciones; lo hizo pensar en cómo resolver por sí mismo sus nuevos y numerosos problemas; en cómo construir el país y preocuparse de su porvenir y de su cultura.

Después de la Independencia, los estudios se ahondan y se revolucionan con Mora y Bello, y es así como vemos aflorar, en el Movimiento literario

e intelectual de 1842, hombres de cultura greco-latina, como don Francisco Bello, hijo de don Andrés y autor de una Gramática Latina y de una Prosodia y Métrica Latinas.

Veremos hasta muy avanzado el siglo XIX, que las actitudes intelectuales —en los chilenos nacidos en Chile— serán, sin embargo, directas, duras, carentes de ductilidades y exquisiteces, propias de otros pueblos como el brasileño o el peruano. Ni siquiera Jotabeche, con su sabor y su gracia, ni don Victorino Lastarria, a pesar de su elegancia; ni tampoco don Benjamín Vicuña Mackenna, de genial fantasía histórica, ni don Vicente Pérez Rosales, diplomático y gran señor en todos los ámbitos, se sustraen a esta regla.

Durante el siglo XIX, Chile, de un modo semejante a como lo hicieran más tarde los Estados Unidos de Norteamérica, se alimenta intelectualmente importando talentos: Mora, Bello, Irisarri y Sarmiento, primero (y junto con ellos, otros espíritus cultivados como el colombiano García del Río, los argentinos Juan M. Gutiérrez y Alberdi, etc.), y luego los sabios Pissis y Gay, y el polaco Domeyko, y más tarde Courcelle Seneuil y Fernando Montessus, y Wilhelm Mann, y el doctor Lenz, y el Dr. Hansen, y el Dr. Johow, y don Federico Philippi, y don Enrique Nercaseau, y Rubén Darío, todos ellos ricos de espíritu, sabios, doctos, sagaces, originales algunos y profundos, todos portadores de nuevos y nuevos elementos enriquecedores de nuestra pujante pero flaca sociedad intelectual, todos abridores de surcos y de cauces por donde fuera la savia fecundante del intelecto, de la investigación científica, geográfica, lingüística, gramatical, o fuente de aventuras doctrinas o medidas económicas, o fuente, fuente creadora, enriquecedora, comunicante, estimulante, de poesía.

El proceso de gran desarrollo intelectual de tipo adolescente del país, está dando frutos puramente intelectuales ya en 1842, pero prematuros; y no permite que los talentos vuelvan a distraerse mucho en tareas "inútiles" hasta después de la Guerra del 79. La gestación intelectual, por una parte, es un fenómeno social profundo de lenta conformación y desarrollo; y por otra parte, las cabezas más lúcidas que surgen antes, tienen urgentes sollicitaciones desde campos de actividad enérgica, creadora, organizadora, constructora, guerrera, precursora.

Hasta el momento de la Guerra del Pacífico, Chile demuestra su habilidad en la industria y en la política a través de voluntades férreas, formidables, tenaces, como Portales, Rengifo, Cousiño, Urmeneta, Manuel Montt, Antonio Varas; pero no ha exhibido ninguna creación intelec-

tual digna de perdurar (me refiero a Chile independiente) y de tener permanencia en América —y mucho menos en el mundo— como ocurre, en cambio, en el ámbito americano y europeo, con los estudios gramaticales de Bello o con el *Facundo* de Sarmiento, por ejemplo, y más tarde en Chile mismo con don Luis Lagarrigue y con los poetas Gabriela Mistral, Pablo Neruda y Vicente Huidobro.

El análisis de los hechos sociales anteriores a la Guerra del Pacífico permite formarse un juicio que servirá de clave para la interpretación del fenómeno:

Hemos hablado ya de las virtudes militares de este pueblo guerrero; nos queda por decir que este pueblo está dirigido, desde Lircay, por una aristocracia de origen militar, que lenta y paulatinamente se inclina más y más a las actividades lucrativas de la minería y del comercio, y, a medida de su enriquecimiento, se aficiona al juego, al lujo, al despilfarro (como lo señalan Encina y Francisco Valdés Vergara, en *Nuestra Inferioridad Económica* y en *Problemas Económicos de Chile*, respectivamente, y lo corrobora Julio César Jobet, refiriéndose a la aristocracia chilena de mediados del siglo pasado); así, la aristocracia se aísla del pueblo, cada vez más menospreciado, abandonado y miserable.

Esta falta del sentido de la comunidad social, determina las actitudes inmorales definitivas que precipitan al país en la gran crisis que vive hasta hoy desde hace 80 años: La primera de estas actitudes inmorales resulta del aprovechamiento ilegítimo que los sectores dirigentes harán de una medida transitoria, de emergencia, necesaria para conjurar la gran crisis económica de 1878; esta medida, el papel moneda, de curso forzoso, se transforma en un medio de enriquecimiento ilegítimo de quienes lo controlan indirectamente o están en situación privilegiada de deudores. Terminada la crisis, el sistema se implanta para siempre, en beneficio de los agricultores, como lo denuncia el Dr. Julio Valdés Canje en sus cartas famosas.

La segunda de estas actitudes inmorales es la conquista a mano armada de las tierras salitrosas de Bolivia y de Perú; para proteger los intereses de los industriales y mineros chilenos allí establecidos, que no otra cosa es la Guerra del Pacífico, donde tanta sangre, tanta energía, tanta vida joven fueron sacrificadas por una riqueza fabulosa más perecedera y que iba a ser dilapidada por verdaderos cresos tropicales.

La tercera de estas actitudes inmorales fue la entrega cobarde de una riqueza que era nuestra, las tierras aparentemente pobres, pero extensas y hoy riquísimas de la Patagonia chilena, ante la primera amenaza de los

argentinos: Mientras con una mano robaba las tierras ajenas, con la otra entregaba vergonzosamente las propias.

La cuarta de estas actitudes inmorales es la guerra civil que se organiza contra las medidas sociales y económicas de Balmaceda.

La quinta de estas actitudes inmorales, antihumanas, contrarias a la comunidad social, de la aristocracia periclitante, es la serie interminable de matanzas de obreros que reclaman justicia, educación, tratamiento humano, en las salitreras, en Puerto Natales, en tantos y tantos lugares de recuerdo trágico: Escuela Santa María, La Coruña, San Gregorio, Ranquil, y las matanzas de indios, capítulo aparte y feroz, que levantaron las prédicas del Dr. Julio Valdés Canje (Alejandro Venegas, ya citado) y de Luis Emilio Recabarren, y levantaron las voces juveniles de Pedro Godoy y de Carlos Vicuña Fuentes y que trajeron como consecuencia un lento pero potente movimiento organizado de los obreros en uniones, sindicatos y partidos.

La sexta de estas actitudes inhumanas de la aristocracia (en realidad es anterior) fue la repartición de los latifundios de la Araucanía después de la "Pacificación" y el consiguiente aniquilamiento físico del indio por cacerías de encargo a tanto per cápita, o a través del embrutecimiento alcohólico.

La séptima de estas actitudes atroces, indignas de pueblos que quieren seguir llamándose civilizados, fue la cacería de indios de la Patagonia magallánica, hacia 1918.

Un pueblo que, después de haber construido su unidad y su historia con un sentido de comunidad y de heroísmo, y que exhibía como virtudes al menos, las legítimas y propias de su condición militar, exaltadas en un sentido noble y superior: energía, valor, entereza, audacia, sobriedad, astucia, fortaleza; por la desvinculación y corrupción de sus grupos dirigentes (familias, clanes, castas), se encuentra lanzado en aventuras internacionales y políticas que van produciendo un vuelco en su economía, y, sobre todo, en las mentes, en los sentimientos e ideales populares y en las costumbres, un vuelco que repercute hondamente en la fe popular, en la miseria nacional y, aún más fina y perdurablemente, en la organización social.

FLORECIMIENTO EN EL FANGO

ES EN ESTE período de corrupción, sin embargo, o quizás sí por ello mismo, en el que los espíritus, ya cultivados y al día de lo que ocurre en

Europa, ajenos a problemas nacionales, que el salitre resuelve, solos, e inquietos ante las nuevas contradicciones, las nuevas tragedias internas, y el estallido de los sucesos mundiales cada vez más conmovedores, es en este período, digo, de 1884 a 1920, en el que florecen los más ricos y variados espíritus del país.

Como en una Edad de Oro surgen de pronto generaciones de seres pensantes, de pensamiento original y profundo, como Alberto Edwards, Francisco Encina, los hermanos Jorge y Luis Lagarrigue —de los cuales éste y el primero alcanzaron renombre en París, en Liverpool, en Río de Janeiro y siguen siendo estudiados hasta hoy día—, aparecen hombres de don apostólico y profético, como don Paulino Alfonso y don Juan Enrique Lagarrigue, hermano de los anteriores, uno y otro pacifistas que abogan con valentía, durante la guerra misma, por la concordia y luego por la devolución de las provincias cautivas; y Valdés Canje y Recabarren poco después; aparecen los poetas del 900 y los grandes maestros de la poesía chilena, Gabriela, Huidobro y Neruda; florecen los pintores, primero con don Juan Francisco González y luego con la generación del año 13; en política, un hombre originalísimo y gran demagogo, Arturo Alessandri, envuelve voluntades y espíritus y magnetiza al pueblo. Los jóvenes liberales de principios de siglo están cogidos en la hoguera de este nuevo espíritu, de este Renacimiento chileno, y fundan el club conocido con el mote ingenioso de Kindergarten terrorista de la calle Bandera. Se crea el año 1906 la Federación de Estudiantes que va a animar este movimiento en sus momentos finales, últimos de romanticismo, como un canto de cisne.

Todo este movimiento pluriforme, digno de ser estudiado y reseñado con lujo de detalles, por su riqueza, vigor, originalidad y multiplicidad de nombres extraordinarios que ahora no he podido siquiera mencionar, toda esta edad de oro, brota como una flor inmensa, del fango de la corrupción y del encanallamiento de la vida social aristocrática y de la vida política chilena, que entonces conserva sus formas, y que después de 1924 se entregará hasta hoy al desfado y al desenfreno tolerado por todos.

NOVELA Y CUENTO

Marta Brunet Daniel Belmar Alfonso Echeverría

Jorge Edwards Claudio Giaconi Joaquín Gutiérrez

Jorge Guzmán Carlos León

MARTA BRUNET

EXPERIENCIAS DE MI VIDA LITERARIA

(Fragmento de una conferencia)

No Los creo yo, pensándolos hasta en sus mínimos detalles, criaturas de ficción para que en una novela realicen determinados gestos o digan precisas palabras. No. Ellos aparecieron súbitamente al borde del duerme vela, en esa indecisa región donde mora una humanidad que necesita de mí para hacerse presente. Cada cual concibe y escribe de diversa manera. De mí sólo puedo decir honradamente que trascibo esa varia, renovada y apasionante humanidad, fiel a su geografía, servidora de sus caracteres, atenta a que su clima sea el suyo y a que sus sentimientos sean los que les pertenecen.

Siendo yo una muchachita —llevo muchos años en la tarea de escribir— me inquietó esta sorpresiva presencia de los elementos del cuento o de la novela a mi alrededor. No sabía qué hacer con ellos. El duerme vela se me tornaba en una pesadilla del lado del sueño y en un desasosiego lindante al pavor del lado de la vigilia. Pero si yo no sabía qué hacer con ellos, ellos bien sabían lo que querían de mí. Hasta que mansamente me entregué a su claro mandato y empecé a escribir.

A veces he tratado voluntariamente de internarme en ese mundo tratando de descubrir de dónde vienen sus formas, cómo se colocan en sus escenarios, de qué modo alientan sus pasiones, cuándo y por qué empiezan a actuar sus personajes y cuándo y por qué termina su existencia. Nunca lo he logrado. Es una vida misteriosa fuera de todo control, de cuya existencia doy fe, del mismo modo que sé de la veta profunda cuando en la roca contemplo el cuenco de agua de vertiente, duplicando la azul comba de los cielos.

¿Por qué no aceptar en mí misma, a través de mí misma, un milagro? ¿Acaso un hijo no lo es mayor, oscuramente naciendo de la carne, entre sangre y vagido, con su posibilidad de santidad y de crimen, de belleza y de monstruosidad? ¿No es acaso milagro el de las rosas floreciendo simultáneamente en una mañana, con una gota de rocío que en su corazón guarda el iris, o no lo es el canto de la calandria que inunda el paisaje de un inefable goce? ¿Por qué entonces no aceptar un milagro más?

Un cuento, por breve, podría bien aparecérseme en su totalidad, especie de panorama para verlo y copiarlo sin vacilaciones. No es así como aparece. Es súbitamente oír una voz o ver un rostro o contemplar un paisaje. Al punto "despierto". Cobro conciencia y con todos los sentidos agudizados hasta el dolor, espero la ordenación de ese caos al cual debo dar vida. A veces las sensaciones se confunden y no sé cuál es la primera frase con que he de traducirlas. No debo precipitarme. Debo esperar. Es el trance angustioso, el solo momento que para mí persiste en antiguo pavor, igual al primer pavor del hombre tras su primera noche poblada de sueños.

A veces la voz, el rostro, el paisaje, la acción, son tan de centella que sólo me producen un alerta. No debo perseguir la sombra de su sombra. Ya volverán.

Y vuelven. Están ahí, persisten. Se ordenan. Cobran vida. Sí, eso es. Una vida tan real como la de cualquier humano, moviéndose por anchos territorios con su pulso y su ritmo.

Es entonces cuando *debo* escribir.

No sé nada de ellos. Nada. Desconozco sus nombres, sus hechos. Su por qué, su cuándo, su cómo. Conozco su principio. Desconozco su fin. Pero ahí están imperiosamente dándome la partida.

Ignoro si es un cuento, si es una novela, si es eso que por una falla incomprensible de nuestra rica lengua, no tiene otra designación que cuento largo o novela corta. No sé nada, pero escribo.

Escribo.

La vida mía, la propia, cotidiana, de mujer de su casa y de su trabajo, parecería lo de siempre. Pero yo bien sé cómo lo realizo todo con ausencia de mí misma, tal vez con los gestos precisos y las frases necesarias, pero adentro llamada, urgida, tironeada por ese otro mundo subconsciente que se sirve de mí para lograr su integridad literaria.

Nunca sé cómo es un cuento hasta que no está terminado. Menos sabré, entonces, cómo es una novela. En uno y otra su gestación es para mí idéntica de misteriosa y sorpresiva.

Mis propósitos para modificar estos personajes, aun en mínimos detalles, son siempre fracasos. Cierta vez al releer lo escrito, di con una mujer que se llamaba doña Batilde. ¿Batilde? Creí aquello error de máquina y corregí: Matilde. Pero me entró tal desazón, tal sentimiento de irrespetuosidad —lo mismo que si a una vieja amiga de probada terneza le deformáramos el nombre con un feo mote—, que escribí de nuevo Batilde. Todo volvió al orden que debía ser y plácidamente seguí capítulo adelante con mi doña Batilde, señora de su nombre y de su destino.

Mis primeros años de mujer que escribe la vida rural chilena, me valieron el asombro de la crítica y el escandalizado comentario de mi medio provinciano. Que nadie entendía el conocimiento de la muchacha que yo era, en decires montañeses, en pasiones primarias y en una cruda realidad puesta en manifiesto sin ambages.

Entonces, como ahora, el mundo del trasmundo habitado por los seres de mis libros, era tan ajeno a mi voluntad, como puede serlo el color de mis ojos.

Esto es el principio y es el don.

El pianista debe estudiar durante siete horas al día. El hombre de ciencias casi no tiene tiempo para descansar en la vigilancia de sus probetas. El historiador se agosta entre polvorosos documentos. Ellos y otros, también han recibido un don: y lo sirven. El escritor debe poner en práctica aquello que decía el viejo Pascal: "En la vida todo concurre". Lo que vale decir que el escritor debe sumarse a la vida, adentrarse en ella, identificarse a través de los sentidos con todos sus aspectos, enriqueciéndose de experiencias, aprendiendo de las artes de las letras y las ciencias cuantos éstas puedan entregar y, al propio tiempo, descifrando con su alegría y su dolor el oscuro, tremendo y apasionante libro de la propia existencia.

Nada debe serle ajeno.

Y ante todo, y por sobre todo, debe transitar por ese inagotable elemento de trabajo que es el idioma, moviéndose entre las palabras sin desdeñar ninguna, buscando conocerlas en todas sus acepciones, sorprendido y gozoso ante la maravilla que representan aun aquellas aparentemente desdeñables por cotidianas, por manidas. Tenemos que asimilar como verdad básica —pertenezcamos al grupo de escritores que crean por automatismo o por voluntad—, que el elemento que nos es absolutamente imprescindible para nuestro trabajo es la palabra, que sin ella seremos obreros incapaces de ninguna construcción a la cual pretendamos darle valor estético. No hay peligro de pedantería porque aquel que tiene un cabal conocimiento de su

idioma emplea la palabra justa, sin que ésta aparezca dentro de la frase como un oropel, ya que sus diferentes piezas se ajustarán perfectamente para lograr el todo requerido. Y si vale un ejemplo para demostrar lo exacto de esta observación, remitámonos a los grandes de la literatura castellana, de cualquier época, llámense Quevedo o Azorín.

Y esto nos lleva a varias conclusiones: que ningún escritor debe confiar solamente en el *don*, que debe incesantemente a través de su existencia incrementar sus conocimientos y que para dar forma a estos conocimientos sirviendo al don debe constantemente transitar por las páginas de diccionario, magnífica aventura que se prolonga a través de los altos valores de la literatura castellana.

MARTA BRUNET

EL MUNDO MAGICO DEL NISO

Para las maestras "contadoras de cuentos"

CUANDO hablamos del hombre primitivo creemos, ingenuamente, estarnos refiriendo a lejanos antepasados de los que nos separan murallas de siglos. No solemos advertir que el hombre primitivo convive con nosotros, dentro de nuestras casas y que en realidad está presente en los seres que más amamos, puesto que los niños pequeños, son los más perfectos ejemplares del hombre primitivo, ya que los albores de lo humano se reproducen en cada infancia. De ahí que la mentalidad del niño participe en tan gran medida de las características del salvaje, a un mismo tiempo sentimental y cruel, abierto a lo maravilloso y apegado a la tradición más estricta, porque las contradicciones no afectan su naturaleza prelógica.

El niño pequeño vive en un ambiente mágico en la más pura esencia de la palabra. Detrás de cada cosa advierte un sentido oculto, del que la cosa misma es sólo un símbolo. El mundo exterior no es para él solamente una organizada hostilidad o un posible manantial de goce; es algo más: una inagotable caja de sorpresas ante la cual toda expectativa es posible. Como el gatito nuevo, que en el revolver de una hoja seca prescinde del fenómeno en sí, y nada sabe de vientos ni de otoños, para ver tan sólo una invitación al feliz juego, el niño detrás de cada acontecimiento no advierte ningún encadenamiento lógico, sino la posibilidad de un cam-

bio inesperado que puede producir efectos espantosos o deleitables, pero que, en todo caso, le incita a un estado de ininterrumpida expectativa. Para el niño la realidad tiene valor como fuente de posibilidades insopechadas, y así el mundo entero es como un juguete abandonado en sus manos que de pronto puede ser terrible, y en eso reside, por supuesto, su mayor encanto. Un juguete lleno de ocultos resortes, pero que él sabe que están allí, y que los grandes, tan aburridos casi siempre, saben manejar pero no comprender, y por eso, a pesar de ser capaces de encender el fuego, o de cerrar y abrir las puertas más altas, no llegan a conseguir la felicidad de saber cómo son por dentro.

El niño, a quien todas las cosas se le entregan en simultáneo, tumultuoso milagro, da por descontada la relación entre las mismas, de ahí que en su afán de conocimiento, más que el "cómo" le preocupa el "por qué", llevando a sus padres y maestros hasta acorralarlos contra las finales preguntas que carecen de toda respuesta posible: "¿Por qué la nieve es blanca?" "¿Por qué calienta el fuego?". Con esas preguntas el niño no busca salir de lo mágico, sino afianzarlo y comprenderlo. Lo mágico no es lo opuesto a lo lógico como muchas veces suponemos, sino que se basa en una utilización particular de la lógica. Así refiere el antropólogo francés Levy-Bruhl en "La mentalidad primitiva", que ciertos negros del Africa sostienen que los cocodrilos son animales inofensivos; si se les puede atribuir innumerables muertes, es tan sólo porque los magos de las tribus rivales se valen de su inocencia para practicar el mal, como se podrían valer de un cuchillo o de cualquier arma. Lo que diferencia al mundo mágico del nuestro, no es, pues, el empleo de la lógica, sino el "sentido" que se le imprime a la misma. El niño preguntón responde a lo que se acaba de aclarar con un nuevo: "¿Y por qué?", y está dispuesto a aceptar como buena, toda respuesta que le permita repetir otra vez su siempre insatisfecho "¿y por qué?"

Así, una de las primeras condiciones que debe cumplir el relato que quiere captar la atención del niño, es el de esa "lógica mágica", dentro de la cual un lobo puede hablar, e incluso ser confundido con la abuelita, pero "Los ojos serán más grandes para ver mejor, y las orejas serán más grandes para oír mejor, y los dientes serán más grandes para comer mejor". El niño sabe diferenciar un relato de un simple juego. En el juego le gusta utilizar las palabras como si fueran bolitas de color, prescindiendo en lo posible de sus valores representativos, complaciéndose en el goce de su sonido, como cuando dice: "Canzequi — birulequi — zapatito de charol" —

y llegando a esa gracia puramente prosódica — que después redescubrirán los poetas más cultos con el nombre de "jitanjáforas" — y que consiste, no ya en el manejo de palabras aisladas, sino de simples fonemas como el tan conocido: "Ene-tene-tú, cape-na-ne-nú, tiza-fá, tim-ba-lá...".

En el cuento infantil, ese tipo de juguetes vocales puede tener un valor de ornamentación, empleado, por ejemplo, como fórmula cabalística por parte de hadas o brujas, porque su misma falta de sentido aumenta las posibilidades del prodigio. Aunque a este respecto conviene recordar que el prestigio de lo mágico puede estar representado por la palabra más sencilla; no olvidemos que el famoso "sésamo" de Alí Babá para hacer abrir la puerta, nos parece lleno de oculto sentido "oriental" porque en nuestra vida no hemos visto un grano de sésamo, pero para el autor de "Las Mil y Una Noches" y para el público al que iba dirigido el cuento, decir sésamo, era como si entre nosotros, de habla castellana y americanos, dijésemos "maíz".

Insisto en que el valor de la magia reside fundamentalmente en el "sentido". En la estructura del relato el niño exige un respeto estricto a su lógica particular que le permite en cada caso la verificación de sus inagotables "por qués". Desde luego, que esos "por qués" pueden ser distintos de los que exigiría un adulto, pero deben obedecer a una inflexible causalidad: "¿Y por qué el Príncipe no mató al Mago Perverso?" — La respuesta puede ser: — "Porque el Mago Perverso se había vuelto invisible". Esto basta y sobra. El niño no llevará su indagación a la posibilidad de hacerse invisible, que es para él cierta, porque cumple numerosos deseos íntimamente sentidos.

Nunca debe olvidarse que la condición fundamental de la magia, es lo que se llama "participación mística". El niño oye un relato, sin dejar de ser auténticamente él mismo, se identifica de modo pleno con los protagonistas. Es más, si el narrador no logra hacerlo sentir que él, el propio niño, es el héroe de la historia, puede considerar seguro su fracaso. El niño, desde que nace, se siente centro de su mundo, hacia él convergen todas las preocupaciones de sus padres y maestras, y siente la necesidad de que suceda lo mismo en el mundo de su imaginación. Es a él a quien tienen que acontecer las cosas maravillosas o terribles de las aventuras que oye narrar, y que por ello pasan a formar parte de sus propias experiencias identificadas con las de su stirpe. Cada niño se siente más seguro de sí al identificarse con "el niño" ideal de su raza o pueblo. El cuento oído desde una infancia más remota que la suya, porque es la infancia de toda su gente, pasa a formar parte de sus propios recuerdos, y de ahí que su inviolabi-

lidad le resulte sagrada, pues alterar cualquiera de sus detalles, es alterar la Verdad misma. Admite, eso así, que se le añadan detalles nuevos, porque eso representa para él un surgir de recuerdos accesorios que se habían olvidado, y que ayudan con nuevas luces a precisar los contornos del hecho. Y como el niño siente en cada cuento que está oyendo el relato de su "verdadera" historia, no se deja engañar ni por los más hábiles. El sabe mejor que nadie lo que hay de cierto y de falso en cada cuento, por el modo en que se siente aludido en su intimidad, llamado por su nombre cuando se pronuncia el de Simbad el Marino, o el del Ratón Mickey. Nunca debe olvidar esto quien se dirija a los niños: aunque formen un conjunto en torno a la narradora, es imprescindible que ésta se sienta en presencia de un solo niño, en directo contacto con él, "de persona a persona", porque contar un cuento es tal vez la operación más maravillosamente vital de cuantas le corresponden a una maestra, ya que mediante ella no está "añadiendo" conocimientos a un ser, sino suscitando a ese mismo ser, incitándolo a realizarse, lo que equivale a una altísima forma de maternidad. Si el cuento termina con la última palabra del narrador, no pasará de ser un tema de clase medianamente tolerado. El cuento eficaz es el que comienza por el contrario con esa última palabra que es donde tiene que comenzar la libre iniciativa del niño. En ella, en esa palabra final, éste debe encontrar el punto de arranque de su propia aventura, entreverando el relato con sus juegos que son a su vez operaciones mágicas de participación.

De ahí que las moralejas, sobre todo las demasiado evidentes, la intención utilitaria, informativa, y no digamos nada de la propagandística utilizada por los países totalitarios, atentan directísimamente contra lo que el cuento debe tener de vital.

La imaginación del niño no debe quedar nunca saciada con el cuento que acaba de oír a su maestra, sino, por el contrario, sentirse estimulada, cebada por él, forzada a prolongarlo por su cuenta en un interminable "continuará" que puede extenderse a inacabables episodios, en que cada uno aportará sus propias variaciones sobre el tema básico.

Porque el niño misteriosamente sabe que el conjunto de cuentos forma la más auténtica historia de la humanidad, mucho más comprensible para él que la integrada por guerras y tratados, ya que es la historia de los sueños de la humanidad, de sus amores, de sus angustias y sus anhelos y por ello no tolera alteraciones caprichosas, exigirá que a la gallina negra que tenía dos plumas de oro en la cola, no se le cambie el plumaje, y mirará con desconfianza a la narradora que se olvida de tan fundamental detalle,

pero se reservará la libertad de nuevos datos, y por supuesto, agradecerá a quien le revele esos pormenores hasta entonces ignorados. Así, el que la gallina negra con las plumas de oro en la cola continúe siendo la gallina negra con las plumas de oro en la cola, no impedirá lo inesperado de que ese día estrene zapatitos colorados para ir, muy confiada, de visita donde la comadre zorra.

Por eso el verdadero don de la narradora de cuentos infantiles, el don que no se puede cambiar por ningún otro, es el de la improvisación que cada maestra debe tratar de estimularse, para lo cual les recomiendo como técnica una muy antigua, tanto, que ya se encuentra en el Evangelio, en aquellas palabras que dicen: "De cierto os digo que si no os volviéseis y fuéseis como niños, no entraréis en el reino de los cielos" (Mateo, 18-3). Identificarse con los niños, sentirse uno de ellos, el más audaz de ellos al arriesgarse en el juego de la imaginación, participar de su mundo, es el secreto insustituible. Porque contar un cuento, no es lo mismo que enseñar las tablas de multiplicar o los límites de Chile. Es una empresa de amor: no es preparar a vivir, es vivir ya, convivir, considerar al niño no como futuro, sino como presente, un presente al que el relato puede dar intensidad. Y nada hace tan feliz a un niño como el saberse tomado en serio, comprendido en su actualidad, hartó como está de sentirse considerado como proyecto de algo que *tiene* que llegar a ser.

Si al niño se le repite mecánicamente un cuento ya sabido por él, prestará una atención pasajera, y cuando ese cuento haya sido sobrepasado por su edad mental, adoptará un airecillo de suficiencia y superioridad que serían la peor condenación de la narradora, pero ese mismo cuento archisabido, vivificado por pequeñas variaciones que lo diversifiquen en su unidad, hará que el más prevenido de los niños comience a descubrirlo de nuevo, como sucede con los juegos, cuyas leyes son siempre las mismas, pero cuyas imprevistas incidencias son siempre distintas y constituyen su encanto mayor.

Claro que es conveniente que la narradora esté en posesión plena de sus medios físicos, desarrollados mediante una técnica adecuada de respiración y fonética e incluso de impostación de la voz. Deberá saber modularla oportunamente, enriqueciéndola de matices que se adapten a las situaciones alternativamente dramáticas o cómicas de lo que está refiriendo. Será capaz de intercalar una pequeña canción, si viene al caso, y utilizará debidamente las onomatopeyas y las rimas, a las que son tan sensibles los niños, por cuanto facilitan su fijación en la memoria. Deberá la maestra haber memorizado previamente el relato, y no mostrar durante el transcurso del mismo

el menor titubeo, que no le será perdonado por su auditorio, tan inocente como implacable. Porque no se olvide que para él, no existen posibilidades de titubeo en lo real, y el cuento debe abarcar la totalidad de lo real. Sabrá manejar los cambios de tono y subrayarlos con una mímica tan adecuada como parca, sin llegar al manoteo de las recitadoras afectadas, porque nadie es más sensible que el niño a la falta de naturalidad. Podrá en este caso mirar a su maestra con asombro, acaso con temor, pero en modo alguno se sentirá identificado con el cuento, que no debe ser para él una representación dramática, sino la vida misma.

Prestará especialísima atención a los diálogos haciendo resaltar las diferencias de los caracteres con modificaciones en el tono de la voz, pero sin caer en lo caricaturesco: nunca debe olvidar que el niño no necesita que le den el cuento "hecho", tanto como que le faciliten los elementos para que él lo construya a su modo y manera. El mejor de los actores jamás podría sustituir como relator de cuentos a una madre ignorante, a una vieja sirvienta encariñada con el niño hacia el que se dirige, y por eso toda la técnica, a la que no conviene de ningún modo menospreciar, debe quedar supeditada a eso que no se puede aprender y que no puedo llamar sino por su verdadero nombre: amor al niño.

Cierta vez me fue dado presenciar una escena bastante ejemplar de un fracaso en la narración. Sentada en el umbral de la puerta de su casa, una niña de cinco años relataba a su hermanita pequeña de no más de dos años, el cuento de Caperucita. La pequeña auditora pensaba en cualquier cosa menos en lo que oía —si es que lo oía— y que escapaba de su comprensión. Al llegar al final, con grandes aspavientos, la narradora gritó: "Y el lobo se comió a la abuelita" y como la pequeña quedara imperturbable, la zamarreó y haciendo visajes con el rostro ordenó: "¡Asústate!"

Con bastante sentido de lo que debe ser un cuento, consideraba el susto de su oyente como parte integrante del mismo. De lo que se olvidaba era de un capital detalle, y es que el susto o la alegría no pueden ser impuestos autoritariamente, sino que deben ir siendo provocados por el propio suceso. La moraleja de esta escena —porque es justo que también alguna vez enfrentemos los grandes alguna moraleja—, es que el mejor cuento del mundo, mal contado, se convierte en el peor cuento del mundo. O dicho en otras palabras, que ningún cuento es bueno o malo con prescindencia de cómo está contado. Cuántas veces oímos en la vida cotidiana un dicho, un characho, una simple frase que en la boca de donde brota y en las circunstancias que la provocaron nos llenan de regocijo, porque alcanzamos la

plenitud de su sentido, su concordancia con su propia "necesidad", y luego, al tratar de repetirla a quienes no presenciaron su nacimiento, advertimos que se nos desmorona entre las manos al evaporarse su eficacia, porque toda ella no era sino el resultado de un equilibrio milagroso que somos incapaces de restablecer.

Por suerte para la narradora de cuentos infantiles, los grandes cuentos clásicos, que muchas veces nos son transmitidos por autores cultos como los hermanos Grimm o Andersen, y que provienen de una sabiduría popular que los ha probado a través de generaciones, entrañan una serie de pequeños detalles, de total eficacia, en los que se puede afianzar el relato. Su dibujo general nunca es caprichoso, no responde a la vana inventiva de un autor, porque en ese caso no habrían alcanzado a perdurar; obedece más bien a las necesidades específicas de lo infantil, conoce sus requerimientos más hondos, y dosifica hábilmente su poco de truculencia que —como ustedes saben— es elemento casi inseparable de los cuentos más famosos, en los que abundan ogros, brujas, y madrastras perversas. Ciertas formas falsamente humanitaristas tratan de privar a los cuentos infantiles de sus aspectos crueles, lo que a mi entender es el peor de los errores, puesto que en el mundo del niño existen, nos guste o no, tendencias perversas y es infinitamente preferible encontrarles un derivativo estético y liberarlos de ellas en forma de seres que hacen odiar el mal, antes que tratar de recluirlas en las zonas de lo inconsciente, donde su oscura labor sería mucho más perniciosa. Además, no se trata sólo de la varia opinión de los pedagogos: también hay que tener presente la opinión de los directamente interesados, que son los niños. Aún admitiendo que fueran pedagógicamente convenientes los cuentos "blancos", sin seres malvados: ¿Sería posible edificar una historia dramática, en un mundo sin contrastes, todo hecho de purísimo bien? En esos cuentos asépticos todo podría ser perfecto, salvo el interés infantil, que es en definitiva lo único que debe importarnos. Satisfecho ese deseo de truculencias, el niño siente un ansia innata de justicia, y por eso casi todos los grandes cuentos encuentran el desenlace feliz que colma los anhelos del pequeño oyente. Ante el: "... Y vivieron muy felices", del final, cesan los: "¿Por qué?" de los insaciables preguntones, ya que para ellos la felicidad es el por qué de todos los porqués. El final triunfo del bien sobre el mal, de la debilidad sobre la fuerza, no debe aparecer en el desenlace de los cuentos como una imposición externa y anterior al cuento mismo, sino que debe obedecer simultáneamente a la necesidad del relato y al anhelo justiciero del auditorio. La liberación de las tenden-

cias perversas queda compensada y superada, y el cuento cumple, sin que el niño lo advierta, un papel purificador. Porque el niño no presenta resistencia a la moral en sí, o la que por el contrario se muestra particularmente sensible, pero ofrece resistencia a todo concepto abstracto. Entre la Madrastra y Blanca Nieves, tomará sin el menor titubeo el partido de Blanca Nieves —que es su propio partido—, pero si se le presentan las cosas de modo que advierta que de lo que se trata es de hacerle comprender abstractamente: "Niño: el bien debe triunfar sobre el mal", eso nada dice a su sensibilidad y mucho a su fastidio, y nos retirará su atención y su confianza.

Una vez más les repetiré la enseñanza evangélica, esencial para su misión al contar cuentos: ser como los niños, ser uno más entre ellos. Ahí reside la única esperanza de salvación en tan delicada labor, y a ello debe supereditarse toda técnica.

Si me permiten, sin que les parezca demasiada petulancia, hablarles de mi propia experiencia como autora de cuentos infantiles, les diré que al escribirlos traté, hasta donde me fue posible, imaginarme rodeada de chiquillos, lejos de mi escritorio, en pleno campo, a la sombra acogedora de mis montañas sureñas, entre el cloqueo gozoso de las gallinas y los ladridos lejanos de los perros guardianes de las casas del fundo, o de estar bajo techo, junto al fogón, en noche invernal, con las criaturas apretujándose junto a mí, pendientes de mis labios, de ser, digo, como una vieja veteada de años, depositaria de toda la sabiduría de nuestra estirpe, que iba poniendo a salvo sus tradiciones secretas para librarlas de mi muerte individual, comunicándoselas a los de mi sangre, pero, y eso era lo importante, en forma oral, como quien se confiesa, y al mismo tiempo como quien ha de comulgar, porque eso tiene que ser ante todo el cuento infantil: comunión, comunicación de una secreta unidad que el niño debe intuir a través del lenguaje de los símbolos. Y estoy segura de que mis cuentos serán buenos o malos, como los de los demás autores, en la medida en que haya logrado o fracasado en mi propósito de sentirme, simplemente, la primera narradora, no autora, de los mismos. Porque el argumento de un relato infantil tiene tan poca importancia como el barro, que lo mismo puede ser informe pellón que gracioso cántaro de greda, y el que llegue a ser forma airosa o desgraciado mazacote depende muchísimo más que de su primitivo autor, de aquel que lo vivifica o mata al comunicarlo. Por eso insisto en decir que la responsabilidad de la maestra al contar un cuento es imposible de exagerar, y que lo mejor que puede hacer quien va a escribir uno de ellos es, para exigirse el máximo, imaginarse en esa misma situación. La fantasía del

niño puede ser estimulada o defraudada, y lo que puede ser mucho más grave, torcida, desviada de su cauce, y como el niño no tolera engaños, los resultados llegarán a ser desastrosos.

Después de todas estas consideraciones generales acerca del cuento infantil, que humildemente espero les sean de alguna utilidad, es muy probable que ustedes aguarden de mí alguna orientación más concreta acerca de los elementos a los cuales recurrir para el cumplimiento de su tierna, hermosa labor. Tal vez alguna detallada bibliografía. Temo, en ese sentido, fallar sus esperanzas. Disponemos a ese respecto de una gran riqueza y una desoladora pobreza. No deben ustedes esperar de mí la revelación de fuentes hasta ahora desconocidas: creo que los mejores cuentos infantiles son, sin duda, los más conocidos: su antigüedad es su mejor garantía, por aquello que les decía a comienzos de esta conversación: el niño es un auténtico hombre primitivo, y cuanto de arcaico tienen esas narraciones, significa su certeza de éxito. Por ésa, su natural tendencia a lo elemental, hallan los cuentos su mejor vehículo en los labios del pueblo. Permítanme un pequeño recuerdo de mis verdaderas maestras en todo aquello que de vivo pueden tener mis relatos, y muy en especial, los que dediqué a los niños; quienes me lo enseñaron, no fueron tanto los libros, cuanto los corros y consejas de las viejas ñañas, en cuyas voces seculares perduraba esa especie de sabiduría que parece revelada directamente por la tierra; fue en las cocinas más que en las salas de estudio, en el dicho sentencioso de alguna vieja costurera que rezumaba prudencia, en el sobrecogedor relato de alguna niñera que, a escondidas de mis padres, me transmitía pavores ancestrales de brujas y ánimas, o en la pausada autoridad del anciano jardinero que me enseñaba a distinguir cada uno de los susurros en el silencio total de la prima noche.

Por eso creo que la actitud verdaderamente inteligente a ese respecto, consiste en reconocer al niño, aun al que se desarrolla en los medios más cultos, como un ser cuya verdadera naturaleza participa de lo popular y encuentra en ello sus mejores satisfacciones. Y si observamos a los grandes autores de cuentos infantiles, desde Andersen y Perrault hasta Selma Lagerlof, veremos que sus mayores logros están conseguidos a la par que su mayor respeto por lo popular, de donde tomaron desde el motivo primario de su obra hasta las modalidades propias del diálogo y la acción.

Entre nosotros suele suceder que nos lleguen estos relatos bajo formas extrañas a nuestros niños, por haber sido vaciados en moldes que corresponden a otros países. Considero fundamentalísimo que al niño se le hable en

su propio lenguaje, en el de su medio, y por eso es indispensable que, en este caso, la maestra no trate de memorizarlo tal como lo encontró en el libro y que por estar vertido en un idioma poco familiar al niño hallaría en él una natural resistencia, sino que mentalmente lo traduzca al idioma vernáculo, sin exagerar tampoco en esto la nota, sin caer en un intencionado pintoresquismo regional, sino simplemente que lo transfiera a su propio lenguaje familiar, para que al ser comunicado al niño se valga de las mismas palabras que emplearía al contar una escena recientemente vista en la calle.

A poco que la maestra practique en memorizar el argumento de los cuentos clásicos para revestirlos del ropaje lingüístico habitual a los niños de su clase, advertirá que la limitación del repertorio disponible en cuentos conocidos se transforma en una riqueza inagotable. Porque ya entonces no tendrá por qué limitarse a los temas clásicos: el inmenso venero del folklore de todos los países en forma de narraciones y romances, tales como los coleccionados por Menéndez Pidal y Dámaso Alonso, Canal Feijoo, Ramón Laval y Julio Vicuña Cifuentes, entré otros, numerosas vidas de santos desbordantes de pueril ingenuidad, los relatos de viajeros, las tradiciones, se le presentarán como un imponderable tesoro. ¿Cuánta pequeña epopeya no podrá sacar, no de la historia grande, sino de la menuda, la que se ofrece con toda la gracia jugosa de lo vivido en memorias, recuerdos y epistolarios? ¿Y qué no decir de los temas que brinda la Historia Natural, los dramáticos y divertidísimos incidentes de la vida de los insectos, desde el instinto gregario de hormigas y termitas hasta las andanzas humorísticas del escarabajo pelotero, relatadas tan magistralmente por Fabre? No se trata precisamente en este caso de convertir el relato de un cuento en una clase de zoología, porque eso estaría en absoluto fuera de lugar y defraudaría la expectativa del niño, sino de tomar los elementos cómicos o trágicos, o simplemente pintorescos de la vida de los animalitos con los que tan fácilmente se identifica la criatura, tan cercana a su naturaleza instintiva. El niño goza también, y en grado sumo, con esa identificación, tanto por lo que él mismo siente en sí de animalito, como por lo que le entretiene el poder considerar a su gato como un respetable caballero y a sus pequeños amigos como una manada de lobos.

Recuérdese la importancia fundamental que para el hombre primitivo tienen los animales. El hombre prehistórico —paleolítico— immortaliza a sus contemporáneos los bisontes en la maravillosa gruta de Altamira; los indios del altiplano estilizan la serpiente en todos sus dibujos, y los mayas,

el águila. Los primitivos egipcios inventan dioses con cabezas de perros y halcones. Recordemos la Loba Romana, las hidras, los grifos y unicornios que pueblan todas las mitologías. Pensemos en los animales totémicos bajo cuyo conjuro se reunía el clan, y más adelante en los animales heráldicos, para advertir la importancia que la figura del animal tiene en relación con lo instintivo que ve logrado en él, como en una fórmula, lo más exacto de sus propósitos.

En todas las literaturas incipientes se encuentran, en sus primeros balbuceos, fábulas en las que los animales participan, no siempre para impartir lecciones de moral, precisamente.

El niño que juega con su perro o su gato, no digamos nada con su corderito guacho, ve en él al mejor de sus amigos, al más digno, por su reserva y resignación, de sus confidencias y sus pellejerías, ¿cómo va a chocarle que departan y participen en aventuras? Y cuanto más se asemejen a los humano las costumbres de los animales, más le encantarán los relatos. Acaso no le produzcan gran entusiasmo las hazañas sociológicas de hormigas y abejas en sus definitivas repúblicas, pero contémosle del pájaro sastre que cose su nido, o del hornero que amasa su barro y construye su casita con un vestíbulo tan bien calculado que las lluvias jamás penetran al sagrado recinto en que se alojan los pichones; contémosle del comadreo de las chinchillas, de las vicisitudes de los industriosos huillines y veremos cómo de inmediato se entusiasma con esas proezas. Si don Gato anda con botas, y el Ratoncito Pérez se cae en la olla donde brincan muy apurados los porotos, si la golondrina aparece vestida de cartero con un mensaje anunciando que llegó la primavera, veremos que todo eso le parece al niño normal y lógico, aceptable, y por lo tanto "cierto". En ese sentido Walt Disney abrió inesperadas felicidades con sus películas en las que irrumpió toda una nueva mitología, con su malhumorado Pato Donald, la desgarrada fidelidad de su Pluto, la tierna fragilidad de su Bamby. Pero se me ocurre que los dibujos animados, preciosos auxiliares para actuar frente a los niños más pequeños que aún no saben leer, por la facilidad con que ofrecen su fábula ya realizada, limitan las posibilidades de creación por parte del niño ya alfabeto, acostumbran a la pereza imaginativa, ya que le da todo resuelto, dentro de una técnica perfecta hasta el exceso. Desde el punto de vista de la educación estética infantil, considero que las películas de dibujos animados, excelentes como auxiliares, en modo alguno deben considerarse como reemplazantes convenientes del cuento narrado.

Si he de decir a ustedes mi verdad, yo, que me solazo enormemente con

los dibujos animados, estimo que estas películas con sus lauchitas intrusas, sus cuervos solapados y sus enloquecidos pájaros carpinteros, son mucho más aptas para los mayores que para los niños. El antropomorfismo de ellas es excesivo: los animalitos proceden y se mueven como verdaderos seres humanos. En cambio, en el relato, el bichito conserva más su naturaleza, sin desmedro de lo humano que el niño tanto gusta encontrar en él.

No les traigo muchas novedades con mis palabras. Sólo he repetido viejos nombres de autores que todos ustedes conocen: Andersen, Perrault, Grimm. Podré añadirles algo más reciente de Lewis Carroll, el autor de "Alicia en el País de las Maravillas", y el de Selma Lagerloff; podré recordar al italianito narigón que se llama Pinocho, pero sobre todo señalaré los tesoros que en todos los folklores del mundo mantienen latentes sus mejores posibilidades, y recordaré, para terminar, que el mejor cuento es el que, utilizando con habilidad todos esos materiales, construyan ustedes mismas, posponiendo toda ambición literaria —que puede ser el peor enemigo— al logro de una sencillez apasionada que llegue a los pequeños. Y para eso, no me cansaré de repetir que la clave del secreto reside en el amor: amor al niño, no sólo en sus posibilidades y latencias, sino en su actualidad que es para él, como para cada una de nosotras, su mayor, y casi diría, su único tesoro. Guafadas por ese amor les será permitido penetrar —llevando de la mano a una criatura— al mágico país del árbol que canta, el agua que llora y el pájaro que habla...

ALFONSO ECHEVERRÍA

DILEMA ENTRE LA LIBERTAD Y LA MEDIOCRIDAD EN LA LITERATURA CHILENA ACTUAL

MUCHAS son las ideas que acuden a la mente en un encuentro como éste, organizado con visión y amplitud por la Universidad de Concepción. El escritor mantiene un diálogo constante consigo mismo. A través de sus obras, lo mantiene también con sus lectores ocultos. Pero pocas veces le es dado el privilegio de dialogar, como ahora, con sus compañeros de oficio.

Acaso nuestro aporte sería mayor si cada uno de nosotros intentara expresar la substancia misma que anima su búsqueda, prescindiendo de toda divergencia de opinión. Pero sabemos que no basta hablar y escuchar, ni compartir un cierto espacio cubierto. Si hemos de comunicarnos en el

espacio psicológico, debemos hallar primero un lenguaje común, sentar un terreno de principios en el cual encontrarnos. Son tantas las limitaciones doctrinarias que los mismos escritores se han impuesto, y están estos prejuicios tan difundidos en Chile, que me tomaré la libertad de asumir una posición polémica, denunciando actitudes que considero fundamentalmente erradas. Si mis palabras suscitan un debate, tal vez pueda éste despejar conceptos y abrir los ánimos a un intercambio más fecundo.

"El escritor debe estar comprometido con su tiempo. Su obra debe tener trascendencia social. Debe esmerarse en describir lo autóctono. Debe ceñirse a las normas del género".

Estas voces las oímos con tanta frecuencia en Chile, que adquieren el tono irrefutable de la autoridad. Tres son las servidumbres que propician los partidarios del compromiso:

- Servidumbre al medio.
- Servidumbre a la doctrina.
- Servidumbre al género.

Examinemos primero la servidumbre al medio. No hay duda de que asistimos en Chile a un resurgimiento del criollismo. Se nos presenta despojado de la fatigosa insistencia en el "color local", y dirigido a descubrir las raíces mismas de nuestra nacionalidad. El afán de los nuevos criollistas no es ya la descripción del adorno folklórico. Es un esfuerzo serio por hallar lo autóctono. Y antes de señalar lo que constituye, a mi juicio, su falacia fundamental y deplorable, quiero conceder pleno mérito a los puntos positivos de su planteamiento.

"El progreso exige a los hombres y a los continentes que abandonen su extrañeza", dice amargamente Romain Gary en su gran novela sobre los elefantes. Pues bien, esa extrañeza queremos conservarla. Queremos cultivar, queremos defender nuestra singularidad. Es lo más auténtico, es lo más profundo que poseemos. Pero no creemos que ella esté confinada a los límites estrechos de dialectos y costumbres. Tiene caracteres que rebasan esos límites. Frente a la soledad del habitante de América, frente a la magnitud de su residencia terrestre, el costumbrismo resulta chato y periférico.

Es error tremendo de los criollistas creer que la nacionalidad ya está formada. Describen con fruición esa cáscara inerte de lo peculiar, le atribuyen valores definitivos y absolutos. Prescinden de aquello que está en germen, lo inédito y latente que jamás podrá expresarse en fósiles modismos.

Me parece advertir en el criollista un desarraigo fundamental y paradójico. Sólo ve en su tierra lo que muy adentro en su espíritu califica de extravagante. Así, su actitud viene siendo un exotismo invertido. Si el turista de la literatura sale a vagar por tierras extrañas persiguiendo lo exótico —proceder censurable por lo frívolo— el criollista se queda en casa para servir de guía y exponer lo "típico" de su ambiente. Es un turista al revés. Un extranjerizante de lo nacional. Es el jardín zoológico desde el interior. La jaula vista por dentro. En el sentido vulgar y etimológico de la palabra, su visión del mundo es excéntrica. Está fuera del único centro que puede el hombre legítimamente reconocer que es su propia alma.

Superfluo decir que no es la extravagancia lo que nos interesa. Es aquello que por ser auténtico no puede ser exótico en parte alguna del mundo. Aquello que en virtud de su singularidad, es, por eso mismo, universal. Y lo singular no está en el medio. Está exclusivamente en el hombre, en el fenómeno inverosímil que su existir presenta.

Paso en seguida a referirme al escritor militante, al que asume un compromiso con cierta posición doctrinaria y pone su obra al servicio de una causa. Tal actitud parece nutrirse en la premisa de que la función del escritor es de orden cívico, es inducir a sus lectores a que enmienden entuertos de carácter público. A esto lo llaman "trascendencia social".

Yo diría que en la servidumbre doctrinaria hay, en esencia, una claudicación del destino trascendente del escritor. No me parece que sea misión suya remediar enfermedades sociales. Esta labor profiláctica, muy valiosa y necesaria, la desempeñan mejor los hombres abnegados que están al servicio de la comunidad. La función del escritor es más universal, más subjetiva y más vasta. Capturar en el tiempo, en la incierta realidad que lo circunda, los fragmentos dispersos de su propia alma, es para él tarea más urgente que proponer reformas y por cierto más urgente que divertir, como quisieran algunos críticos. Su exploración es demasiado oscura para hacer en ella de pedagogo, demasiado singular para hacer en ella de político, demasiado seria para hacer de cortesano. Cuando el escritor indaga en el misterio de su vocación no hay linterna doctrinaria que pueda alumbrarle el camino. Ni brújula capaz de substituir su propia angustia insobornable.

Reconozco las ventajas de una filiación política. Doctrinas anacrónicas como el marxismo, productos caducos del siglo XIX, ofrecen al autor que les rinde tributo un servicio de difusión muy eficaz. Desgraciadamente, no es un servicio gratuito. El precio es la posesión más valiosa del escritor

intransigente: su libertad. Sostengo que los escritores profilácticos son periodistas o políticos que han errado camino. Su lugar está en las asambleas, las campañas y las tribunas. No está en la soledad del oficio literario.

Pertenecemos a una edad que ha visto desplomarse los valores. El escritor no se salva del sentimiento de desamparo que envuelve a los hombres. Por el contrario, lo experimenta aún más fuertemente. Y no siempre capaz de soportarlo, busca refugio en movimientos, ideologías y grupos. Esto tiene relación con la tercera servidumbre. Nuestro siglo asiste al colapso de la rigidez. Ya no existen fronteras entre las disciplinas. En beneficio de una mayor soltura de expresión, las reglas del juego han sido rotas. Ello es cierto en pintura, es cierto en el teatro, en la música, en la ciencia. Es cierto también en la creación literaria. Esta gran crisis bienhechora nos permite escribir sin tener que ajustarnos a normas infranqueables. Así como el físico penetra en el reino de la química, y las ciencias tienden a integrarse, así también la poesía se compenetra con la prosa, la ficción se mezcla con la realidad. Nuestra época admite la libertad, pero no tolera el artificio. Todo virtuosismo deliberado cae fuera de la época. En contraste con la sinceridad que ella exige, resulta casi una blasfemia.

Ignorando este fenómeno, muchos son en Chile los que endiosan recetas en la forma. Así, los autores de ficción, sea ella cuento o novela, han consagrado al dios Agilidad. Califican de disgresión superflua aquello que no es movimiento muscular. Y llaman a su búsqueda un "afán de ascetismo, de apartar del acontecer dramático todo lo que pueda serle accesorio". Este énfasis fanático en la acción es causa de que algunas de sus novelas nos recuerden el cine. Y no un cine con dimensión y sonoridad. Por el contrario. Tal novelística, al igual que el cine mudo, oculta su falta de recursos con carreras y gestos desenfrenados. Olvida que la ficción puede vibrar sin desplazarse. Puede tener la calma de las aguas profundas. No es indispensable que corra sobre un cauce seco.

Examinemos ahora los rasgos comunes de las tres servidumbres. Todas ellas parecen emanar de una fe considerable en lo deliberado. El autor se propone un objetivo: revelar lo autóctono, demostrar una tesis, fabricar un poema, un cuento, una novela. Trazado el plan, lo sigue y lo cumple. Su espontaneidad creadora se ve restringida a los límites estrechos que le impone su objetivo. Nace, por así decir, momificada. No puede ni pretende traspasar fronteras.

Esa confianza excesiva en lo racional mutila y atrofia la potencialidad del escritor. Es responsable, a mi juicio, del carácter senil que tales produccio-

nes presentan. La Edad de la Razón murió para siempre con el siglo pasado. Revivirla resulta anacrónico. Hay en ello una falta de humildad, una falta de asombro. Si perdemos la facultad de maravilla, perdemos también la facultad creadora. Y no podemos prever, no podemos subordinar nuestro asombro. Debemos saludarlo reverentemente cada vez que aparece. Es la única fidelidad que nos exige el arte.

Yo propongo a los que aún conservan la fe en sí mismos que no nos cobijemos en la luz artificial de una escuela, de una doctrina, de un regionalismo. Les propongo que salgamos a la intemperie, a la vasta soledad de nuestra tierra, y tengamos el valor de articular nuestra propia voz insubstituible. Será una voz más perdida, más oscura, más vacilante. Pero será la *nuestra*.

JORGE EDWARDS

EXPERIENCIA PERSONAL Y CREACION LITERARIA

CLAUDIO GACONTE, en su trabajo leído en estas jornadas, ha descrito algunos de los caracteres de nuestra generación; ha bosquejado una imagen de lo que éramos en el año 1950, cuando comenzábamos a escribir, y ha señalado nuestro espíritu inconformista, nuestra desconfianza, nuestro escepticismo radical, que incluso nos hacía sospechoso el escepticismo demasiado explotado literariamente de nuestros predecesores. A la vez, ha intentado definir el cambio que hemos experimentado desde entonces. Para ello ha tomado pie en su experiencia literaria personal, necesariamente única. Sin embargo, su análisis me hizo sentir, en forma verdaderamente punzante, que algo paralelo, común, sucedió en todos nosotros. Me hizo pensar que inevitablemente formamos una "generación", cosa que antes me resultó difícil concebir, ya que uno de los caracteres más esenciales de nuestra actitud era, y en parte sigue siéndolo, el aislamiento, la íntima soledad. Pero esa soledad, ahora lo veo, nos hermanaba extrañamente.

Muchas veces he iniciado una novela sobre aquella época nuestra, en un esfuerzo por definirla y definirme, pero siempre, por algún motivo que no logro comprender cabalmente, he debido suspenderla. Quizás no esté libre aún, por completo, de aquel espíritu insatisfecho y burlón, y ello paralice mi trabajo. O quizás una vez que la escriba logre dejar dicho espíritu atrás, o mejor, incorporarlo, ya superado, a la suma de la experiencia personal,

Señalaría nuestra evolución desde entonces como un proceso de adaptación lenta, que ha operado mediante descubrimientos súbitos, más tarde racionalizados. Un proceso que nunca supondrá una integración completa a nuestro ambiente, ya que quedamos marcados por aquella revelación de nuestra adolescencia, en que pusimos en tela de juicio el mundo familiar y con ello el orden social entero y las palabras huecas, los pretextos solemnes y falsos.

Pero, repito, han pasado los años y hemos pasado nosotros por una lenta integración. Descubrimos, de pronto, que no todos los escritores a quienes aborrecíamos eran tan aborrecibles, que en los criollistas se encuentran páginas no deleznable y que hasta los versos de Víctor Hugo pueden leerse, a veces. Descubrimos que no es una regla absoluta aquella de que los críticos se equivoquen, pese a que casi siempre se equivocan, y que hasta nuestros padres tenían a veces la razón. Empezamos a interesarnos en los problemas de nuestro país, cosa que antes habría provocado el desdén de nuestros compañeros, y a tomar partido, aunque aparte, en la mayoría de los casos, de los partidos existentes. Y llegamos a seguir con atención los problemas y los movimientos del mundo, una vez que supimos que todo lo que sucede en el planeta nos atañe.

Nos habíamos desentendido, por ejemplo, de la literatura criollista y creíamos destruirla ignorándola y fabricando una literatura de irre realidades. Después comprendimos que la realidad de los escritores criollistas es parcial y que es preciso superarla abarcando una realidad más vasta, más profunda, y a la vez más personal y cotidiana.

En mi caso, el afianzamiento de la vocación literaria coincidió con un descubrimiento de las posibilidades de la literatura para describir los diversos aspectos de la realidad. Yo nací en Santiago y he vivido toda mi vida en Santiago. Conozco poco el campo. No tenía, por tanto, la menor posibilidad de seguir la corriente del costumbrismo local. Me sentía ajeno, también, a los mandragoristas, creacionistas y vanguardistas de toda clase y era incapaz de seguirlos en sus malabarismos imaginativos y verbales. Por exclusión, quedaba obligado a escribir vagos poemas rilkeanos o nerudianos, que me dejaban un sentimiento doloroso de frustración y de incapacidad. Un día se me ocurrió narrar escenas que viví o que pude haber vivido, escenas menudas, externamente insignificantes, pero que para mí tenían un significado y un dramatismo peculiares. En ese instante, sentí por primera vez el placer de escribir y vi que el trabajo literario puede ser tan fácil y natural como la respiración. Esto significaba un encuentro

con mi realidad, es decir, con *la* realidad, siempre subjetiva. Creo que todos o casi todos mis compañeros de generación tuvieron un instante parecido. Después de él, nuestra tarea será ampliar y enriquecer paulatinamente nuestro trabajo, a medida que crezca nuestra experiencia humana. Sería lo mismo decir: ensanchar nuestra conciencia, sirviéndonos de ese instrumento particular y único de conocimiento que es la labor creadora. Esto, dado que somos escritores y pensando en la necesaria, vital comunicación del escritor con el público, debería traducirse en alguna medida, en un ensanchamiento de la conciencia de nuestro país.

CLAUDIO GIACONI

UNA EXPERIENCIA LITERARIA

DEFINIR nuestra posición de nuevos escritores chilenos supone necesariamente un vistazo, aunque somero, a la generación inmediatamente anterior.

Antes de 1950, los nuevos escritores —algunos ya populares hoy día— eran aún seres anónimos. A falta de una ocupación más interesante, vivíamos entregados a una bohemia frenética y desesperada. Eramos un conjunto de jóvenes reunidos por el azar: el pintor Carlos Faz, muerto trágicamente a los 22 años; el poeta Enrique Lihn, el mimo Jodorowsky, hoy en Francia; Lafourcade, la pintora Carmen Silva —nuestra musa—, Jorge Edwards, María Eugenia Sanhueza, el poeta Alberto Rubio... Bebíamos en las fuentes de la filosofía sartreana y, aunque no adoptábamos las formas exteriores de un existencialismo de *music-hall*, en privado dábamos pábulo por nuestras actitudes frente al medio social. Nos preparábamos, sin saber claramente para qué, en medio de torturas íntimas; pugnábamos por salir, por hacer oír nuestras voces. De vez en cuando, figuraban nuestros nombres en alguna publicación de escasa resonancia, y siempre relacionados más bien con algún aspecto de escándalo que de verdadero valor cultural. Los escritores más jóvenes en ese momento eran Francisco Coloane, Oscar Castro, Nicomedes Guzmán. Contaban con una vasta masa de lectores. Al no encontrar en ellos rasgos afines, nos sentíamos condenados a un aislamiento irremediable. Nuestros predecesores no se andaban con tantas dudas; iban recto al grano, a fines más o menos concretos: se orientaban hacia el campo social, hacia un esteticismo criollista o hacia la exaltación de valores vitales. En muy escasa medida dábamos visto bueno a aquella literatura; en todo caso,

rechazábamos de plano la oficial: la definíamos despectivamente como "burguesa". Los escritores consagrados, pese a su prestigio y a sus premios, dejaban insensible a esta "generación del 50", inconformista y rebelde, la cual prefería conocer la literatura extranjera. Y la razón era lógica. Los escritores maduros no tocaban nuestra sensibilidad, no teníamos nada que aprender de ellos, pues permanecían engolfados en asuntos que la juventud ya no vivía. Nos encontrábamos en una etapa de inquietudes nuevas, con nuevas perspectivas filosóficas y estéticas.

Los rasgos que unían a estos jóvenes ultraindividualistas —que entre sí sostenían relaciones violentas y de acerba crítica— eran todos aparentemente negativos: inconformismo, rebeldía, pasión iconoclasta, apatía por problemas que no fueran los del individuo, escepticismo y desencanto. No aceptábamos la vida tal como se presentaba; queríamos mejorarla, transformarla, pero sólo ofrecíamos los problemas, no la solución. Cada uno de nosotros era en sí una protesta. Estábamos especialmente dotados para poner el dedo en la llaga. Eramos asociales, en el sentido más lato del término, es decir, ajenos a la cábala literaria que, como mal endémico y hasta necesario, se destilaba en tertulias y cenáculos. Todo nos parecía corrupto, sospechoso, desagradable, feo. Como individuos éramos típicos *outsider*, mucho antes de que el vocablo se pusiese de moda. No comulgábamos con intereses de grupo, ni de partidos; no adheríamos a convencionalismos, realizábamos un proceso de lenta maduración personal, observando el mundo al margen del núcleo social al cual pertenecíamos, éramos poseedores de un sentido crítico sobremanera desarrollado. En lo político —qué duda cabe— éramos radicalmente escépticos: no creíamos en partidos ni ideologías; conceptos como "democracia", "patria", "honor" no eran para nosotros sino palabras huecas que, a modo de un vocabulario enfermo, habían perdido su tono, en un mundo en que —al decir de Pierre Mabilie— hasta Dios era metido en el redondel de aventuras dudosas. Flotaba en el aire la desconfianza y hasta la agresividad, el rechazo inapelable de valores tradicionales. En el fondo, la nueva generación anhelaba manifestarse, obtener el reconocimiento, lograr eco, establecer diálogo.

Nuestro programa, a grandes rasgos, era el siguiente:

- 1º Superación definitiva del criollismo.
- 2º Apertura hacia los grandes problemas contemporáneos: mayor universalidad en concepciones y realizaciones.
- 3º Superación de los métodos narrativos tradicionales.
- 4º Audacias formales y técnicas.

59 Mayor riqueza y realismo en el buceo psicológico.

69 Eliminación de la anécdota.

Ahora, con la perspectiva que nos han dado algunos años, podemos ver que el desplazamiento del criollismo ha obedecido ciertamente a razones más profundas que las dadas por ciertos cronistas, que sólo se han ocupado de él para tratar de sepultarlo de una plumada. El criollismo, como aporte al desenvolvimiento literario chileno, ha representado un valor innegable, pero llegó a momificarse al convertirse en un recetario convencional, al suprimir el *élan* personal. Nosotros quisimos escribir los libros que no habíamos leído, porque obedeciendo a Alain comprendimos que se llega a ser artista haciendo uno mismo lo que quiere leer, así como para un pintor no hay otra manera de ver un bisonte que pintándolo. Por este camino comprendimos que, en primera instancia, la creación artística era para la propia función, para uso íntimo. Ya sé que dirán a esta altura: "No, señor, se escribe para los demás...". Conforme, pero sólo en la medida en que la creación artística es fiel a esa íntima visión de lo que uno quiere leer —escribiéndolo— para que otros también lo conozcan y lean.

Siguiendo con el criollismo, hemos pensado que debe analizársele con cierto detenimiento. ¿Por qué el criollismo se encarna preferentemente en el huaso y en el agro? Creo que los motivos habría que ir a buscarlos en el abstruso y nada literario dominio de la economía, rama del saber que me es un tanto ajena. Pero he aquí mi modesta opinión: Cuando el salitre era la principal entrada del Erario Nacional, la literatura estaba, consciente o inconscientemente, dando importancia a esos temas: el norte, el minero, la pampa, etc. Hay toda una literatura que lo confirma. A partir de la gran crisis salitrera, la atención se derivó hacia otros aspectos de nuestra realidad productora: la solución se la buscó en el campo. Desde entonces, el fomento de la agricultura constituyó el programa de los gobiernos. La atención estatal se volcó en este asunto, todas las miradas se volvieron hacia el campo y, como un reflejo lógico, los escritores también volvieron su mirada hacia la tierra. Ellos respondieron a un fenómeno de incitación colectiva. La literatura como reflejo de las necesidades de una época había cumplido su cometido.

Posteriormente, los problemas de Chile han sido tanto del orden económico, como de otros órdenes, tan reales como los anteriores, pero más sutiles. Son males cancerosos, ocultos, abstractos: la relajación moral, la corrupción política, administrativa y social, la quiebra de los valores tradicionales,

el aislamiento del individuo y su ocaso en cuanto a tal, para ser reemplazado por kaffianas y deshumanizadas instituciones; el fracaso del matrimonio, base de la familia y del futuro social, etc. La literatura, pues, cambió de rumbo, porque tuvo que responder a incitaciones diferentes. Seguir en el criollismo equivalía a hacer lo que hace el avestruz. Había problemas de más urgente denuncia, era preciso sacarlos y mostrarlos. Es lo que se ha hecho con posterioridad a la "generación del 38". Los problemas de una época crean y determinan su estética. Ante estos problemas hay dos posibles reacciones: reflejarlos o evadirlos. Simultáneamente a Nico-medes Guzmán y sus epígonos, que reflejaron fielmente su momento histórico, floreció otro grupo de escritores muy bien dotados, pero un tanto anémicos, ajenos al compromiso que, lejos de reflejar aquellos problemas los eludieron, creando una literatura de evasión, exquisita, de *élite*. Su escasa circulación encontraba eco en minorías cultas y refinadas: es el caso de los mandragoristas: Braulio Arenas, Anguita, Teófilo Cid. Tales escritores, de gran inteligencia y de brillantes atributos intelectuales, estaban abiertos a la inquietud espiritual del mundo entero, y recibían la influencia de la literatura francesa de vanguardia en su parte menos acorde con nuestro temperamento, aquello que para nosotros eran bonitos juegos estériles. Todo fenómeno de expresión creadora supone una previa ubicación del objeto receptor. La unilateralidad de tales escritores se debía, tal vez, a que escogían temas vagos y subjetivos, de raigambre europea, que no sintonizaban al momento actual chileno. Por tal motivo, el chileno no se ha sentido interpretado por ellos. Los nuevos escritores se identificaron en forma muy parcial con ese otro grupo de iconoclastas. Simpatizaban en ese aspecto de abierta comprensión de los grandes problemas del hombre, pero se distanciaron en ese punto en que la literatura debe elegir entre ser una forma del arte por el arte, sin más finalidad que ella misma, o la literatura que apunta hacia fines determinados, ya sean psicológicos o sociales. Previsiblemente ese grupo de escritores tan bien dotados no dio novelistas, excepto uno, nada desdeñable: Guillermo Atías que, justamente, abjuró de esa actitud esteticista. Nosotros sabíamos —nuevamente con arreglo al concepto de Alain— que no hay sentimiento estético puro, que son nuestras pasiones —el amor, la ambición, la avaricia— que se volvían estéticas por la purificación. El hombre no debía llegar a la belleza ya purificado; caso contrario, sería esteta y no artista. Los nuevos escritores se sabían en un país en formación. Teníamos la sensación de que todo estaba por hacerse, empezando por lo primero: derribar a los monstruos sagrados e intocables,

desenmascarar la complicidad de la mentira. Hemos sido fieles con el fin más legítimo de la verdadera prosa: la de ser intérprete de una época. Los períodos decadentes de la literatura coinciden con el olvido de esa premisa tan necesaria. ¿Qué teníamos en común con las pirotecnias surrealistas? Nada. Eramos otra cosa, no se sabía claramente qué, pero éramos algo distinto, en todo caso, más pujantes, más vitales, más briosos, menos finos por la finura misma, menos refinados por el refinamiento mismo; queríamos hacer algo de nuestra literatura y con nuestra literatura. Si lo hemos conseguido es cosa que aún no puede colegirse, pero nuestra mirada está puesta en esa otra realidad, equidistante del localismo criollista y del exquisitismo importado de París.

Nosotros comprendimos una verdad muy simple: que la novela chilena se definía por limitaciones geográficas: una novela del norte, una del centro y otra del sur. Las obras que nos hablaban de faenas mineras pertenecían al primer tipo; las del segundo tipo se ubicaban con preferencia en Santiago con un atuendo personal característico (conventillos y bajos fondos, los angurrientos y los hijunas); el tercer tipo lo conformaba el criollismo que se extendía aproximadamente desde Curicó al sur: vacas, trillas, espuelas, hasta desaparecer del escenario, vale decir, hasta Chiloé. Podían agregarse algunos matices a esta clasificación un tanto burda, y demostrar que en Chiloé no terminaba la literatura chilena, pues a esta altura asomaba la novela isleña o chilota, y aún más al sur, el relato magallánico... Y todo esto, sin olvidar un tipo independiente: la novela del puerto que, en verdad, forma legión...

Comprendimos que en ninguna de estas parcelaciones geográficas aparecía el hombre chileno visto en profundidad, como ente metafísico, pues el chileno no era ni el centro, ni el norte, ni el sur: el marco geográfico era sólo su circunstancia. El común denominador de lo chileno quedaba ausente. Comprendimos entonces que era necesario llegar más allá de un simple mundo objetivo o meramente documental. Es lo que la generación de los mandragóricos intentó hacer en sus infortunadas incursiones en prosa; digo infortunadas, pues era esencialmente una generación de poetas, y la poesía y la ficción son dos géneros perfectamente diferenciados y no queda impune la experiencia de controvertirlos. Comprendimos que la expresión de un estado de alma escrita por un novicio era inmensamente más significativa que la descripción prolija de una faena agrícola hecha por un maestro. Se había caído en el olvido de que el objeto principal del escritor era crear situaciones y personajes que recogiesen vibraciones humanas sig-

nificativas en cuanto a tales, en su singularidad y no en su relación con tal o cual circunstancia, ya fuera huelga minera o esa naturaleza de cartón piedra usada por los criollistas seguidores de Mariano Latorre. Nosotros somos frutos de una reacción. Como artistas teníamos un criterio forjado en una crisis de valores, en un descoyuntamiento doloroso. Eramos más conscientes del momento histórico, y no se crea que lo éramos porque estuviésemos más preparados o tuviésemos más títulos para ello: éramos más conscientes por necesidad. Era cuestión de vivir o morir. Muchos se han preguntado qué buscábamos. "¿Qué buscan estos jóvenes anárquicos?". Plumas patricias se encargaban de tildarnos de locos y hasta de granujas. ¿Qué buscábamos? Ya lo hemos dicho en artículos y ensayos breves: tal vez "desfacer los entuertos". Estábamos haciendo una renovación. No aceptábamos los valores tradicionales; habíamos sido educados en colegios que en su asignatura de "castellano" incluían libros que nos hacían bostezar y que, años después, dueños ya de juicio crítico, pulverizaríamos, no encontrando en ellos vigencia alguna. Pero este espíritu iconoclasta en muy contados casos alcanzaba visos de frivolidad, o de escándalo promovido para llamar la atención, como aquellos surrealistas que hicieron nacer sus piruetas del cadáver de Anatole France. Este espíritu iconoclasta estaba motivado por un profundo inconformismo. Habíamos recibido una pesada carga de costumbres, hábitos, gustos que, a la postre, actuaban sobre nosotros como un traje demasiado estrecho. Nos negábamos a aceptar aquello que nos imponían como bueno por la simple razón de que el hábito lo había decretado así. Apartamos de nuestra vista todo vacuo oropel y aguzamos nuestras pupilas para ver aquel residuo último de las cosas, y aprisionarlo. Demostramos que era posible crear en prosa sin recurrir a la anécdota. Sabíamos que lo que valorizaba a una obra literaria —tanto como a una pintura o a una melodía— era su capacidad de enriquecimiento de la realidad sensible y no la sujeción a ciertos moldes establecidos. Y así, casi sin darnos cuenta, llegamos a enunciar un problema que ocupa la atención de ensayistas y comentaristas de nuestra literatura: la cuestión de la chilenidad. Debo decir, en primera instancia, que éramos ajenos a la expresión de una chilenidad de utilería, o de giros del tenor siguiente: "L'escopeta está cargá, allí en la risquera. ¿Te quean piciras pa l'honda?". Esto para nosotros no era lo chileno, era simplemente hablar mal. En la captación de la realidad chilena actual salían al paso variados obstáculos. Estábamos ya muy lejos de Blest Gana, y su ingenuo naturalismo, que era la más alta expresión de chilenidad en cuanto a espíritu, no necesariamente en cuanto a

calidad. En el autor de "Martín Rivas" se encontraban sintetizados los rasgos esenciales que conformaban lo típicamente chileno, porque en tiempos de Blest Gana la multiplicidad de rasgos convergía a formar un todo susceptible también de ser expresado como todo, cosa que no encontrábamos nosotros debido a un desmembramiento de realidades, sin rasgos uniformes. Crear caracteres y personajes no era como alinear un ejército. De buenas a primeras nos hemos visto impedidos de recoger lo único de esa realidad, su cosa esencial. Con posterioridad a Blest Gana ha venido el lento proceso de integración con lo universal, que culmina al parecer en la generación de escritores a la cual pertenezco. Hemos ido mostrando el alma de la chilenidad, no su apariencia, no sus aperos. Hemos comprendido que para avaluar el consejo de Tolstoy: "Describe bien a tu aldea y serás universal", era necesario ser más sutil. Porque atenerse a la sola letra del consejo tolstoyano llevaba a una expresión pobre, inexacta, mentirosa. Tolstoy se refería a describir el alma de esa aldea, su psicología a través de un conjunto de personajes.

Ahora, saliendo de la literatura y viendo el fenómeno desde un ángulo general, es fácil advertir rasgos que diferencian substancialmente a nuestra generación de las precedentes. Los hombres y mujeres que en la actualidad oscilan entre los 20 y los 40 años han nacido con una herencia desastrosa; han nacido de un mundo en descomposición, atemorizado, amenazado, acobardado. Hemos nacido junto con las profundas y repentinas mutaciones de una civilización vertiginosa que no da tiempo para la maduración coherente, progresiva y armónica; hemos madurado como a martillazos en aquellos aspectos más afectados por el cambio; el religioso, el político, el social, el económico. Este avance arrollador no ha dado tiempo para que las generaciones mayores caminen al mismo paso que las recientes. El divorcio ha sido inevitable. Creemos, sin sombra de petulancia, que no somos el resultado de una trayectoria. Hemos nacido por generación espontánea, no hemos nacido de una tradición, y en caso de que ésta exista —ya en lo literario, en lo político, en lo jurídico— no la acatamos, pues sentimos sospechosamente que ella se amolda a cánones caducos, inactuales, que dejan sin expresar lo recóndito, lo esencial, lo verdaderamente importante, y que esas leyes fueron creadas para la defensa de un patrimonio, pero no para la expansión de ese patrimonio que beneficie a todos. La ignorancia recíproca también ha sido inevitable: los movimientos no coinciden. La generación precedente se aferra al legado recibido de nuestros abuelos que, aplicado al orden actual vacila y se derrumba; las nuevas generacio-

nes vagan entretanto disponiéndose a dar el gran salto definitivo. El presente casi no existe, se vive en pretérito o proyectado hacia el futuro. No contamos aún con pautas seguras para seguir una acción en tiempo presente. Al parecer, aquí reside el conflicto: somos algo así como huérfanos, desprovistos de pasado y no terminamos por embarcarnos en la gran aventura que nos señala el cambio que hemos vivido. La fe religiosa está lejana; a veces pensamos nostálgicamente en su efecto reconfortante, pero tampoco abrazamos la fe —o presunta fe— científica. No se necesita ser un Pico de la Mirándola para comprender que la ciencia es prepotente, soberbia y destructora. Podemos decir, junto con Bertrand Russel, que una de las cosas más tristes del momento actual es que quienes manejan el poder son torpes, y quienes poseen fantasía e inteligencia se ven inmovilizados por la duda y la indecisión. Necesitamos caminar un largo tránsito antes de llegar a vislumbrar posiciones definitivas. Lo que vayamos descubriendo lo iremos entregando. Por el momento, quién lo duda, no hemos cumplido aún nuestro ciclo.

JOAQUÍN GUTIÉRREZ

REFLEXIONES SUELTAS

Queridos colegas y amigos:

EL ESCRITOR, por lo menos en nuestros países, está en cierta desventaja. Si un muchacho tiene condiciones para la plástica puede adquirir el oficio de pintor, o, por lo menos, los rudimentos iniciales, en una Facultad de Bellas Artes; o si su inclinación es hacia la música, en un Conservatorio. En cambio, el mozo que se sienta atraído por la literatura no va a encontrar la Escuela o la Facultad en que le enseñen el oficio literario. Prácticamente, todo lo tendrá que aprender por su cuenta.

Para su construcción literaria va a contar con un solo material, impalpable y alado: el verbo. Tendrá que aprender a amasarlo, reducir las palabras a una pasta dócil, con la cual ir levantando, como un alfarero que trabajara con mariposas, sus muñecos novelescos. Logrará, así, si quiere o puede, abrir los horizontes de su novela hasta el término de que cubran toda su creación, como lo han hecho los más grandes, llámense Cervantes o Tolstoy; o puede confinarla a una cóncava y recóndita soledad y hundirse en ella hasta sus más secretas fibras. Todo lo podrá hacer una vez que domine su oficio y una

vez que conozca la vida. Y llega a impresionar la sola enumeración de esos dos indispensables condiciones: aprender el oficio y conocer la vida.

Se trata, en realidad, de recrear la vida, de inventar una ficción que se asemeje a la vida y que sea, en cierto sentido, superior a la vida, ya que al tomar de ella y poner de relieve sus esencias, nos dará una visión más viva de la realidad que la que la vida misma nos ofrece.

Pero querría decir, antes de proseguir, algo sobre el verbo, sobre las palabras. ¿No encuentran, ustedes, que es un verdadero milagro que, gracias a los filólogos, cazadores de palabras, podamos llegar a conocer la historia de los pueblos que no han dejado ningún otro vestigio? Esos pueblos lucharon, amaron, se reprodujeron, se desplazaron por la geografía, levantaron monumentos, pulieron vasijas y vivieron cientos de años. Pues bien, toda esa actividad desapareció y a veces queda tan sólo recordándolos una palabra, una burbuja de aire, un sonido, quizás tan sólo esa palabra amorosa que se dice en voz baja, y, gracias a la perennidad de esa palabra, la historia de esas gentes, de sus migraciones y sentimientos, puede ser reconstruida. La piedra pereció y el aire modulado queda.

Pues, ese mismo verbo, preñado de milagro y de maravilla, es el único elemento con que cuenta el escritor.

Hay un viejo poema precolombino, que, desgraciadamente, conozco sólo en una pálida traducción, y que dice:

"Novia mía, cuando muera, en el fogón me has de enterrar
y cuando hagas las tortillas, ponte allí por mí a llorar,
y si alguno te pregunta, ¿Guabrita, por qué lloráis?
dile: La leña está verde y el humo me hace llorar."

Así, con cuarenta palabras, un poeta indígena expresó sus sentimientos: podría haber desaparecido Macchu Picchu, podría haber quedado reducido a polvo todo el tesoro de la alfarería incásica, pero si se hubiesen conservado en el aire tan sólo esas cuarenta palabras, lo sabríamos todo del alma del indio, de su ternura, de su amor.

Vuelvo atrás y repito: el muchacho que quiere ser escritor debe aprender, antes que nada, a dominar su oficio. Las palabras están todas durmiendo plácidas en los diccionarios: debe saber llegar a ellas y despertarlas. Expresiones fugaces cruzan, a veces, como un relámpago, en un diálogo popular de apariencia intrascendente: debe tener el oído atento para captarlas. Matices del alma, antes inexpressados, se le ofrecerán como un tormento: ¡cómo traducirlos en sílabas y letras!

Pero, como si lo hecho fuera poco, el escritor que llega a conocer su oficio está todavía a menos de la mitad del camino a recorrer. Debe, en seguida, conocer la vida.

Es sabido el caso del sastre genial, capaz de las más audaces creaciones, que vació su genio en una vasija minúscula y se dedicó a crear los trajes de los perrillos domesticados de los circos. ¡Como él, tantos escritores!

No basta, entonces, el oficio, que no es un fin en sí mismo, sino tan sólo un medio. Un medio de conocer la vida y de entregarla, ya conocida, como quien entrega el agua a los sedientos.

Para profundizar en su oficio, a falta de facultades o cátedras, el aprendiz encontrará la lección eterna de los grandes maestros de la literatura. Todo está allí resuelto ya. Leyendo y leyendo, escudriñando entre líneas, aprendiendo con un maestro la construcción, con otro a dialogar, con otro más a revelar los temblores del alma, después de mucho leer y mucho cavilar puede ir acumulando que antes que él sumaron legiones de otros que se esforzaron en el mismo sentido. El hombre es uno, la vida es una y las palabras son las mismas. Gastará años, salvará esa etapa y su oficio irá creciendo en maestría hasta que el potro salvaje, ya amaestrado, obedecerá a la más leve insinuación de la rienda.

Pero ahora, como ya lo dijimos, le faltará conocer la vida. Tendrá entonces que matricularse en la universidad de las bocacalles, de los surcos, de los talleres y de los parques. Tendrá que asistir a la cátedra de las alcobas y de las cocinas. Y, así, finalmente, para doctorarse como escritor tendrá que ser aprobado en las siguientes materias: una, la del oficio; otra, la de conocer al pueblo, que es la vida; no hay vida ajena al hombre y todas las artes lo tienen como meta, con razón de ser. Pero hay una última cátedra, en la que tendrá que ser aprobado también: la del amor.

Decía Gorky que la sinceridad nos dejaba ya al borde de la verdad artística. Ese último tramo debe cubrirlo el amor. Amor del escritor, del creador por todas sus criaturas. Introdúzcase en una novela al ser más depravado, al alma más ignominiosa, pero cúbrasele de ternura, que salga empapado de emoción, que sólo así será un ser humano. ¿En qué otra cosa radica la grandeza de Dostoyewsky?

Y no se crea que lo anterior es consejo de alguien que 'escapa' de la feroz realidad de la lucha del hombre contra el hombre. Esa lucha no se debe esconder ni se debe escamotear: en esa lucha todos debemos abanderarnos, pero, a la hora de crear un personaje, el creador no puede dejar de

mirarlo como a cualquiera de sus criaturas. Al hijo deforme se le ama tanto como al hijo saludable.

Quien maneja el látigo debe ser suprimido. El lector, al conocerlo, debe sacar clara y firme la conclusión de que se debe luchar por suprimirlo, como cifra social, como prototipo o símbolo de una injusticia, que es necesario abolir, pero el creador, al mismo tiempo, debe tratarlo con ternura, porque, además de ser una cifra social abominable, es un ser humano.

Se debe odiar amando, y si no se cumple con este postulado, el personaje que maneja el látigo será una burda caricatura, será una fórmula esquemática. Es conocido el caso de Balzac, a quien un amigo encontró llorando porque en las últimas cuartillas escritas, el novelista le acababa de dar la muerte a un personaje repulsivo.

A lo anterior quiero todavía agregar: no es fácil comprender esta aparente contradicción. Por un lado, luchar contra el dueño del látigo y, al mismo tiempo, comprenderlo, que ya es amarlo. Esta contradicción se resuelve sólo con un humanismo superior. Si la alegría está en manos de unos pocos y la tristeza muerde la carne de tantos, los que queremos el disfrute común de la alegría no la queremos quitándosela a unos para dársela a otros. La alegría, por suerte, es un pan infinito y cuanto más se reparta más habrá para cada uno. El escritor debe ser un partidario del reparto universal de la alegría, del disfrute común de la felicidad.

He puesto énfasis hasta ahora en uno de los dos términos de esta contradicción, ahora el otro: el escritor, para conocer la vida, para reflejar fielmente, debe también odiar. Odiar lo viejo para que florezca lo nuevo. Dice la Biblia: "que se pudra la espiga para que germine el grano". Sí, que se pudra, y apresuremos su podredumbre.

En el seno de la noche aún duerme la aurora. El escritor debe subir a la cumbre de la montaña para mirarla antes que nadie y anunciar su aparición, ser su heraldó.

Yo creo que todos los presentes nos pondríamos fácilmente de acuerdo si yo dijera, por ejemplo, que la vida contemporánea es un durazno podrido. Ha perdido ya su color rosado y lo cubren manchas mortecinas, ha perdido su consistencia elástica, se ha desvanecido su aroma. Quien sólo mira la vida exteriormente, quien sólo percibe el rostro apesadado de las guerras, de las crisis, de la falta de alegría y del exceso de angustia del mundo actual, hará una literatura existencialista. Pero conocer la vida no es sólo conocer su presente estancado sino también su futuro. El durazno podrido tiene en su

seno una semilla de la que nacerá un arbusto, que se cubrirá de flores y producirá muchos duraznos.

Compréndase la muerte como una partera de la vida. Téngase el presente como un camino hacia el porvenir. No le creamos al pie de la letra a Manrique, quien, sofocado por la muerte de su padre y oscurecido por la opresión del pensamiento de su época, creía que "juzgaba sabiamente al dar lo no venido por pasado". Nunca pensó que su propio poema lo iría a contradecir, ya que la muerte de su padre dio nacimiento a unas estrofas para las cuales lo no venido es un presente eterno que no pasa.

Hay un gobierno del Caribe que descubrió una receta eficaz para neutralizar el papel del arte como intérprete de la vida. En ese país los días son duros y crueles para la inmensa mayoría del pueblo. Si de pronto surge un muchacho talentoso, que escribe novelas o que pinta, hay siempre el peligro de que su verbo o sus colores coloquen frente a su pueblo un espejo, en el cual se vea y se reconozca mejor. Y quien se conoce, quien tiene conciencia de sus necesidades, es el único que puede comenzar el camino hacia la libertad. Por eso el Ministro de Educación y sus inteligentes consejeros resuelven, antes que a ese muchacho de talento se le ocurra semejante cosa, darle una beca y mandarlo a París o Nueva York. Allí aprenderá a hacer una pintura esotérica, apta para unos poquitos iniciados: colocará un triángulo rojo al lado de un cuadro amarillo y titulará su cuadro: "la imprevisión de lo imprevisible". Cuando regrese de nuevo a su tierra, será un forastero que no podrá vincularse más con el sudor y la leche de su infancia. El pueblo que lo vio partir y que, tal vez, tenía cierta esperanza en su mensaje, porque los pueblos reconocen por instinto fácilmente a sus intérpretes, ahora, al regreso, lo verá pasar indiferente, como una de esas garzas rosadas que cruzan los cielos del Caribe. Y el Ministro de Educación se frotará las manos con gusto.

Digo lo anterior y pienso, en seguida, en los grandes escritores y pintores de toda América, quienes pueden sentirse orgullosos, porque para sus pueblos ellos no fueron ni serán garzas rosadas que huyen por un cielo muy alto, sino hombres que crearon y crean una literatura, un arte realista, hombres que colocaron frente a sus pueblos un espejo, en el cual se miran y se reconocen, o se mirarán y se reconocerán.

Pero abramos ahora otra ventana. Es arduo y difícil penetrar en el mecanismo de la creación artística o literaria. Lo agrava el hecho de que la estética es todavía una ciencia en pañales, muy empapada aún de idealismo y que incluso sufre de escasez de un vocabulario preciso o científico. Si,

además, reconocemos la falta de una cultura sistematizada, lo natural sería devolvernos antes de tocar siquiera la puerta. Pero como adentro nos espera un mundo fosforescente de sugerencias, vamos, pidiendo a ustedes excusas, a intentar desentrañarlo.

Para comenzar, queremos acuñar dos términos nuevos, ya que los existentes no nos sirven o no nos gustan. Los dos términos que proponemos, son: *el ojo* y *la idea*. Por el ojo, entendemos la capacidad de descubrir y atrapar el dato suelto de la realidad. Por la idea, la capacidad de penetrar en esa realidad más a fondo, descubrir sus leyes, organizar y proporcionar sus elementos y utilizarlos como arma intelectual, como una forma del conocimiento.

Utilizando la metáfora anterior, el ojo nos dirá cómo es el durazno, nos dará el matiz exacto de su mancha, el detalle significativo de su textura. La idea nos descubrirá su semilla. Dicho en términos más precisos, queremos con esos dos términos nuevos aclarar una de las categorías filosóficas, que así es como las leyes deben encontrar su aplicación a la estética: nos referimos a la categoría de esencia y fenómeno. La idea que llegue hasta la esencia.

Como ya lo sabemos, la esencia no se manifiesta nunca directamente sino que lo hace tan sólo a través de los fenómenos. Dicho de otra manera, la esencia es el nivel del mar, los fenómenos son las olas. Estas últimas son las que se ven y son las que expresan el nivel, pero, en último término, éste las condiciona.

Pongamos, entonces, diversos ejemplos que nos ayuden a aclararnos frente a ustedes.

Algo que aquí se ha debatido y que preocupa mucho a los colegas: la esencia del hombre chileno. Cómo dar con ella, cómo desnudarla, cómo poseerla. Sabemos que quien lo haga, quien pinte mejor el alma chilena (La Isla de Tolstoy), pintará el mundo. Y sabemos que lo chileno es una síntesis abstracta de todos los chilenos concretos. Para llegar a descubrir esa esencia se necesita profundizar mucho, es decir, vivir mucho y observar mucho. Los criollistas —los costumbristas, es un nombre más preciso— no llegaron a profundizar mucho, porque se quedaron dando vueltas en los fenómenos de la circunstancia exterior; y la preocupación de las nuevas generaciones de escritores, como quedó de manifiesto en la intervención de Giaconí, es precisamente ésa: la de profundizar más. Preocupación tan noble y apremiante que llega a dar la apariencia de angustiosa. Angustia que se justifica porque si esa esencia no se descubre, nuestra literatura no escalará el nivel superior que merece.

Y ahora, otro ejemplo, de índole distinta, para ilustrar así el tema enfocán-

dolo desde distintos ángulos. El pintor de las cavernas, el extraordinario hombre del paleolítico, tenía un ojo artístico difícilmente superado por otro pintor de un período posterior de la historia. En cambio, su idea de la realidad era incipiente, débil, vaga. De allí las pinturas de las cavernas, en las cuales a la perfección de los bisontes y de los cazadores, incluso tomando en cuenta la carencia de medios técnicos, se junta una aguda desconexión de los distintos elementos de la realidad observada, la falta de jerarquización, etc. Para el paleolita la tarea de descubrir la esencia de la realidad era un problema ideológico casi insuperable, que además ni siquiera se proponía realmente. Y si llegaba a tocarla era tan sólo porque cualquier fenómeno la toca.

Pero dentro de la historia del arte uno puede encontrar fácilmente períodos en que, a diferencia de la pintura del paleolita, el dato se debilita, se niebla, se empobrece. Esto ocurre en especial cuando el dato vivo, directo, recogido de una manera sana y natural de la realidad misma, queda supeditado a un sistema de ideas abrumador o falso. Dicho de otra manera: Hay momentos en la historia en que la realidad dejó de ser observada directamente y pasó a serlo a través de rígidas coordenadas ideológicas. Más aún, hay períodos en que una ideología dominante le permitió al artista observar tan sólo aquello que servía para justificar una interpretación capciosa de la realidad, dictada por el interés de mantener el mayor tiempo posible el imperio de cosas existentes. Y ha habido momentos en que esa imposición fue tan rígida que los artistas dejaron de ver la realidad directamente y a esa visión la sustituyó la repetición de lo que vieron otros artistas anteriores. El manierismo o formalismo no son sino, entonces, la catarata del ojo creador. Cuando esto ocurre el artista forja una realidad imaginaria que poco o nada tiene que ver con la realidad de la vida sino con la distorsión o el escamoteo que de ésta hace una clase dominante. Recordemos el pintor del Caribe con sus triangulitos amarillos.

Reflexionemos un poco en lo anterior, pensando en la pintura, la literatura o cualquiera de las artes. Y apliquemos este mecanismo de interpretación a las distintas culturas, o mejor aún a obras de artes concretas. O si se quiere analicemos la clasificación hegeliana de los momentos de una cultura: arcaico, clásico y barroco, desde este nuevo ángulo. Y veremos cómo comienzan a chisporrotear las sugerencias.

Lleguemos a hacer la siguiente afirmación: En el período arcaico, el período que corresponde a una clase ascendente, dentro de las sociedades clasistas, tiende a predominar el ojo, correspondiendo así a un deseo de esa clase de mirar la realidad cara a cara, tal como es y no tal como

se la pinta la ideología de la clase en declinación con la que lucha. Ya en el período clásico las observaciones del ojo, pasan a quedar incorporadas en un sistema ideológico completo y dominante, en el cual si bien se observan ya los síntomas de la declinación, aún expresa o interpreta los intereses de la mayoría. En cambio, en el período barroco, en sus postrimerías sobre todo, el ojo se ha debilitado, surgen los manierismos y formalismos, la realidad se escapa, el arte se desintegra.

Dicho lo anterior es imprescindible agregar que este esquema pasa a ser totalmente falso, como todo, si lo aplicamos mecánicamente. Afirmemos tan sólo esto: cuando el ojo se debilita el realismo también se debilita. Y cuando la idea se debilita, adultera, petrifica, ese realismo también sufre y se deteriora.

Y ahora una sorpresa y una aparente contradicción: la idea es perjudicial al ojo o bien cuando es muy débil o bien cuando es demasiado poderosa, y el ojo recién salido de la oscuridad, no la resiste bien. No vemos bien alumbrados por una vela y no vemos bien cuando un reflector nos encandila.

O, para decirlo con más justeza, cuando la idea es tan poderosa como el reflector, se necesita un ojo muy poderoso y penetrante para resistir esa luz enceguecedora. Es un poco lo que ocurre en la actualidad en ciertos casos que ejemplizaremos.

Si en una novela tengo un personaje de cuarenta y siete años de edad, de apellido aristocrático, que sufre de pie plano, casado, con siete hijos, cuya suegra vive con él, que trabaja como empleado bancario, que se enamoró una sola vez y llegó virgen al matrimonio, etc., cometeré un error muy grave, de lesa literatura, si doy como causa de su inasistencia a un desfile sindical su extracción social, cuando en el hecho no concurrió pura y simplemente porque su pie plano le impide las largas caminatas.

No sé si me explico, ojalá que sí.

Y para terminar con los ejemplos literarios me atrevería a afirmar que, en general, la literatura rusa del siglo XIX era más poderosa de ojo que de idea. Cuando Chéjov pinta un personaje le descubre hasta el más mínimo parpadeo del espíritu, hasta el tinte de la sombra de su rincón más recondito. En cambio, a menudo, la ideología de los soviéticos es, con mayor frecuencia de lo deseable, demasiado poderosa (entiéndase que no en términos absolutos, sino en términos relativos con la capacidad de su ojo) y esos matices, esas nuances, esos sombreados desaparecen, y son

precisamente esos pequeños pero significativos detalles los que hacen que dos gotas de agua no sean nunca iguales.

El arte busca y se debe al hombre, pero no al hombre abstracto, sino al hombre concreto. Para captarlo, para revivirlo, en una obra de arte, tanto el ojo como la idea deben ser superativos.

A la luz de lo anterior espero que haya quedado en claro, por lo menos, cuál es mi posición frente a estos problemas. Ahora quiero tocar uno solo más, que nos preocupa a todos y en especial al colega Carlos León.

El problema de la carga ideológica dentro de la obra de arte. O sea, cómo hacer para que una novela, pongamos por caso, no se convierta en un tratado de sociología, de antropología o de cualquiera otra ciencia.

Es evidente que este problema es capital, porque en la medida en que la novela deje de serlo y se convierta en otra cosa, traicionará al género, lesionará su aspecto artístico y rebajará su nivel. ¿Cómo darle, entonces, su sangre ideológica sin perjudicarla? El camino lo han señalado, antes que nadie, todos los grandes novelistas y han teorizado a posteriori sobre él grandes pensadores. La ideología, dentro de la obra de arte, no debe quedar nunca explícita, sino que debe brotar implícita de los hechos que se expongan, como lo dijo Engels.

Pensemos en las grandes obras; las del Dante, Cervantes, Rabelais, Balzac, Dickens o Tolstoy. ¡Qué ricas ideológicamente son! ¡Con qué furia arremeten contra lo viejo y caduco de su tiempo! ¡Qué legado magnífico de enseñanzas nos dejan! ¿Y cómo lo lograron? ¿Rebajando el nivel artístico? ¿Interrumpiendo el relato para intercalar digresiones extraliterarias? Desde luego que no. Pero, desde la elección del tema, la selección de los episodios, la configuración de los personajes, las anécdotas recogidas, los diálogos, la manera de adjetivar cada impulso, cada suceder, e incluso, me atrevería a afirmar, la selección del vocabulario, todo está cargado de ideología.

Pensemos en libros chilenos: "Gran Señor y Rajadiablos", por ejemplo, es la glorificación del terrateniente; su intención evidente es ésa y, sin embargo, no hay un solo momento en que Barrios detenga la narración y lo diga en forma explícita. Y frente a ese libro pensemos en "Sub-Terra", totalmente al servicio de los hombres de trabajo, denunciando las injusticias, regando lacre hirviendo sobre la administración de las minas. Ambas obras están muy cargadas de ideologías, pero ninguna de las dos viola las leyes del género y esas ideologías rezuman del contenido sin necesidad de que queden expresadas en un tono consignativo.

Llegamos ya al final. Hemos insinuado brevemente unas someras refle-

xiones; podríamos extendernos más, pero nos damos cuenta de que a nuestro pan aún le falta horas en el horno. Queremos tan sólo terminar diciendo: en América, en general, nuestros creadores viven de frente a la realidad, aman y se desvelan por sus pueblos, viven sus luchas y sufren sus llagas. De esto nace que la literatura y el arte americanos de este siglo sean realistas por su contenido, nacionales por su forma, populares por su carácter.

Que podrían ser mejores, con mayor maestría del oficio, y con una mayor profundización en la realidad, no lo niego, pero que en el último cuarto de siglo la novela, la poesía, la pintura de América han dado un nuevo paso poderoso hacia la cumbre, también es cierto. Estamos a las puertas de nuestro Siglo de Oro. Nuestras culturas, todavía arcaizantes, todavía incipientes, ya se muestran promisorias como para crear en su inmediata y magnífica plasmación. Debemos, entonces, conocernos más, vincularnos más, entendernos mejor. Somos una familia de pueblos y no podemos permitir que nos mantengan en compartimientos estancos. Cuanto más nos conozcamos, mejor nos irá en nuestra marcha, tanto hacia un futuro mejor como hacia un arte más elevado.

Termino así. Quiero pedir a ustedes disculpas. El solo oficio que domino, a medias, es el de novelar. Me es mucho más difícil expresar cuál es la motivación interior, ideológica, con que lo concibo.

Tal vez, eso sí, algunas de las ideas aquí expuestas puedan dar origen a un encadenamiento de reflexiones que conduzcan a un nivel más elevado de comprensión de los problemas del arte.

JORGE GUZMÁN

TRADICION Y TAREA*

SEA CUAL SEA la posición teórica que se adopte sobre lo que es o debe ser la literatura, los primeros pasos por ella son un problema estrictamente personal y angustioso.

*El presente trabajo es, simplemente, una exposición de puntos de vista destinada a servir de apoyo a una conversación. Las precisiones

que el tema requeriría en otra clase de trabajo son, pues, innecesarias aquí.

Muchas cosas son necesarias para escribir y el medio presiona de diversas maneras al principiante para que valore y cultive unas, y las demás le vendrán añadidas. "Sea usted honesto, esa es la base". Y se pone uno a la inquietante tarea de ser honesto; pero cuando ya está todo preparado para partir en busca de El Dorado de la honestidad, uno advierte más o menos oscuramente que no, que eso se dice fácil y quizá sería también sencillísimo de hacer, pero con una condición: que se sepa sobre qué se ha de ejercer tal virtud. En estas circunstancias, lo único que cabría hacer para ser honesto sería repetir interminablemente: estoy desorientado, estoy desorientado... hasta la desesperación. Es que el ejercicio de las virtudes necesita una materia. Sería terrible convencer a un niño de cuatro años de que debe practicar la castidad.

Entonces: "Adquiera usted el oficio, domine la técnica". Y uno adivina que eso es verdad por fin, que es necesario dominar antes el instrumento. ¿Cómo va a poder escribir el que no sabe escribir?

Personas bien intencionadas y sabedoras de que nada se consigue sin un largo y agotador esfuerzo, citan en beneficio del recién iniciado el ejemplo edificante de escritores famosos que trabajaron ocho horas diarias, con admirable continuidad, día tras día, hasta morir. Desesperado por ejercitarse, altamente interesado en sí mismo, el incansable aprendiz echa por fin mano de lo más inmediato: su cruda subjetividad. Puesto que la siente, que le interesa y que suele interesar a otros que están en la misma tarea, ella debe ser importante. Pero afortunadamente el aire suele hacerse pronto irrespirable en la región del propio yo solo, interesante y sufriente. No, tampoco esto era verdad. Una forma de tan limitada materia tiene que agotarse en poquísimo tiempo.

Entonces "Sumérjase usted en la vida; bucee en la realidad: todo lo que se aparta de ella, muere". Es curioso notar el carácter líquido que suele tener la vida o la realidad para sus recomendadores.

El futuro nadador apresta de nuevo su ánimo, ahora para una inmersión. Pero sucede que la realidad es eso que está ahí, eso mudo, nada líquido, sino más bien completamente impenetrable, que sólo a veces hace pequeñas señales, llamadas instantáneas que, cuando cesan, dejan todavía más callada su áspera superficie. ¿Dónde está, pues, la realidad que franquea el paso? Realidad son estas calles que enmudecen en cuanto se quiere interrogarlas; estos hombres que, apenas se los mira como parte de esa realidad viva y fecunda que debería entregarnos la belleza, se aplanan, se hacen indiscernibles unos de otros; estos campos, estos animales insigni-

ficantes. No, tampoco es esto; vida y realidad son magnitudes demasiado grandes para que un hombre desnudo bucee en ellas.

Bien, ciertamente las líneas anteriores son una simplificación demasiado burda. Una pura abstracción que sólo refleja vagamente lo que en verdad ocurre. Sin embargo, hay una cosa cierta: del examen de los conceptos de honestidad, vida, realidad, belleza, arte, técnica, etc., no puede derivarse nada que autorice la creación, que le dé seguridad a nadie sobre la calidad del suelo que está pisando. Yo no niego que todos los enunciados y otros más están presentes en una gran obra de arte y que, a la inversa, ninguna puede alcanzar una altura máxima sin poseerlos. Pero no es lo mismo lo que una novela necesita para ser grande que lo que su autor necesita para producirla.

¿Qué se necesita, pues, para escribir?

Hablando ahora con algo más de rigor, recordemos que ningún hombre está verdaderamente desnudo ni de una materia para la honestidad, ni de una técnica complejísima, ni de instrumentos para penetrar la realidad. Sin embargo, parece que la manera de operar del espíritu humano quiere que llegue al propio mundo en que siempre ha vivido y que lo ha formado, dando un largo rodeo. Se está entre cosas cuya faz es familiar, pero en cuanto se les hace la primera pregunta, se vuelven hostiles, lejanas. Entonces es necesario abandonarlas, salir a buscar los instrumentos que las obliguen a volver a ser nuestras y a mostrarse verdaderamente. Uno no conoce en realidad a sus hermanos hasta que ha convivido largamente con gentes extrañas.

Lo primero que hace el creador es perder su mundo. Este es hoy, creo yo, uno de los momentos más peligrosos para un escritor joven. Lo que a uno se le ocurre en seguida es aferrarse a lo que aún tenía ayer, aprisionar el fantasma de su pequeño mundo enajenado. Para hablar con verdad, el hombre que se encuentra en este estado pierde casi completamente su apetencia de realidad, de verdad y hasta de belleza; lo más grande que tiene es el temor. Este, creo yo, es el momento de dirigirse a la memoria de la humanidad, a la tradición, al mundo que crearon o conocieron otros hombres.

A mí me parece que hoy día el camino del estudio sistemático y la meditación es indispensable para recobrar la realidad. Me explico: yo no tengo la menor duda de la posibilidad —por lo demás demostrada por la historia de la literatura— de que un talento lego produzca una obra genial. Pero hay que admitir que en las actuales circunstancias es bastante

difícil. En primer lugar, porque el escritor de nuestro tiempo es, además, teorizante de su propia ocupación creadora, y existe un fenómeno curioso: cuando no se sabe nada, se puede hacer mucho, pero cuando se sabe poco y confuso, no se puede hacer nada.

La palabra tradición asusta a algunas personas; les parece sentir olor a muerte cuando la escuchan. Pero la tradición, repito, no es sino el ofrecimiento que nos hacen, desde el tiempo, otros hombres, de los mundos que ellos crearon o enriquecieron. Ciertamente ese mundo no es totalmente el mío, pero lo es en un grado mucho mayor de lo que se cree. El pensamiento del hombre necesita, imprescindiblemente, puntos de referencia objetivos; sin ellos, gira interminablemente alrededor de sí mismo, empequeñeciéndose cada vez más. Pero hay otra cosa, y quizá más importante: también la intuición estética tiende a achatarse. Hoy hay más personas de las que se sospecha que se sorprenden honesta y razonablemente de la enorme atribución de valor que reciben los poemas homéricos, del mismo modo que todos hemos pensado, sin confesarlo, que Platón no merecía su fama, cuando nos dijeron que le parecía más real la idea de caballo que cualquier caballo concreto. Otro tanto con las geniales obras maestras viejas: creemos que es verdad cuando se nos dice que son inmensas, y hasta nos parece que su inmensidad estriba justamente en lo que nos agrada de su lectura; todavía más, nos parece que cualquier estudio cuidadoso de ellas nos convertiría en eso que llaman "eruditos" —término aborrecible que nos dispensa de muchos esfuerzos— y nos privaría para siempre del deleite que hasta ahora nos provocan.

La necesidad de tradición me parece hoy y aquí mucho más urgente que en cualquier otra parte. Chile fue hasta hace poco un país de conciencia literaria adánica; cada generación aparecía casi como reiniciándolo todo. La gran literatura es así imposible.

Para recobrar la realidad se necesita, pues, la tradición, que no está muerta como parece, sino solamente dormida.

¿Qué se necesitaba para escribir?

Seriedad, para decirlo de alguna manera. Valentía también. Fe, en una palabra.

Chile es un pequeño país; ninguna gran corriente de pensamiento se genera en él. Duele decirlo, pero la mayor parte de las cosas es hecha "a la manera de...", creo que con excepción de la mejor parte de nuestra poesía. Por lo tanto, los males culturales que nos aquejan, los más graves,

han sido importados también. Sólo la forma particular que aquí han tomado estos males, en que se han descompuesto, es chilena.

Desde hace ya bastantes años, nuestro mundo occidental está jugando, o pretendiendo que juega. Se me ocurre intercalar aquí una cita de Nietzsche: "No es la caridad lo que impide a los cristianos de hoy hacernos subir a la hoguera, sino su tibieza".

Repito; desde hace muchos años nuestro mundo occidental juega. Esto parece raro: recordemos un poco otros tiempos. El hombre de la Edad Media construía catedrales; no hablaba de las catedrales, no visitaba catedrales: las construía; y todos los habitantes de una región juraban no decir una palabrota mientras durara la construcción, y todos —siervos y señores— tironeaban las cuerdas de arrastre de los enormes bloques de piedra.

El hombre del Renacimiento destruyó un enorme porcentaje de obras de arte de la Antigüedad clásica, desarmándolas para construir sus palacios. Calvino quemó lentamente al formidable Miguel Servet pidiéndole, casi rogándole que se retractara, mientras el aragonés se asó respondiéndole que no, que él no estaba equivocado. Los esmaltadores alemanes asesinaron a un aprendiz porque descubrió casualmente una fórmula.

Todo esto hoy nos parece monstruosidades. Todo lo cuidamos, lo envasamos para preservarlo; si a alguien se le ocurriera destruir Santa Sofía, por ejemplo, se produciría un sentimiento de suave horror en todo el mundo. Hay que conservar. ¿Por qué conservamos? Porque en el fondo nada nos importa nada. La sustitución es un pecado.

Si alguien quisiera hoy hacer cambiar de idea a otro por la fuerza, los demás se horrorizarían. ¿Porque creen en algo? No. Justamente, porque no creemos en nada. Es triste decirlo, pero la única adquisición que parece haber hecho el hombre a través de lo que le conocemos de historia, es afirmar el derecho de ser tan indiferente y blando como le dé la gana.

Vivimos en una enorme bufonada. Si nos metemos dentro de nuestro corazón, todos reconoceremos que una vez cada cierto tiempo nos hemos sentido bufones al hablar de bien, belleza o verdad, y no sólo al hablar, sino también al realizarlos en nuestra modesta medida.

Hoy como nunca nos molesta la fe. Y cuando un hombre o un grupo de hombres que la tienen, que no están jugando, deciden llevarla hasta sus últimas consecuencias, nos escudamos detrás de la idea de caridad y los combatimos hasta matarlos. Yo, lo confieso con profunda vergüenza, he conocido uno o dos hombres movidos por la fe, y me he defendido de ellos encontrándolos de mal tono, intratables.

Un hombre sin fe no tiene fuerza, un hombre sin fuerza no puede crear nada.

Y aquí, concretamente, entre nosotros en Chile ¿qué sucede? ¿Cómo opera este triste juego, en que no se dice lo que se piensa, por miedo, ni se hace lo que se piensa, por conveniencia? Entendámonos; cuando yo digo que el miedo tuerce el camino de la lengua y la conveniencia el de la conducta, parece que quisiera decir que el hombre de hoy es un cínico, que tiene una escala de valores respetada, por lo menos, en su interior y otras dos que aplica a sabiendas cuando habla o cuando actúa. Pero no, no es eso; es que no tenemos valores de ninguna especie. Lo que ocurre es que cada circunstancia saca a luz un individuo nuevo, casual, hecho para esa circunstancia en particular y decidido a pasar por ella con la mayor comodidad posible. En otras palabras: hemos perdido nuestra posición en el mundo y cada accidente, por pequeño que sea, nos hace accidentales. No tenemos centro.

A veces —para seguir hablando de nuestra situación nacional— se invocan como causa de la angustia, de la soledad, de la esterilidad para decirlo de una vez, factores como la corrupción política y administrativa, la inseguridad económica. ¿Pero cómo puede ser que las fallas de una organización social que siempre ha sido fallada produzcan en un hombre sano otra cosa que el deseo de enmendarlas? La trizadura está, pues, en otra parte: faltan hombres sanos.

No tenemos fe. No tenemos, por lo tanto, valentía. No tenemos verdadera seriedad.

Nada nos es más ajeno que el deseo de aventura. Me explico. La necesidad de aventura es una cosa muy distinta del apetito de nuevas sensaciones. Este último lo poseemos en alto grado, y consiste en un debilitamiento de la sensibilidad que cada vez requiere más para excitarse. El otro consiste en un exceso de energía que quiere confrontar su fuerza con las cosas. En un país donde el año pasado se descubrió un enorme oasis y donde hay paisajes que nadie ha visto, silencios que nadie oyó, suelos que no ha pisado nadie, buscamos sensaciones y soluciones en lugares donde a menudo no hay más que ruido.

¿Qué se necesitaba para escribir?

Resumamos. Primero, se necesita tradición, es decir, un largo viaje por el conocimiento sólido y serio que nos devuelva la realidad perdida, que rompa la dura piel de las cosas o nos dé las armas para romperla y amarlas. Esto es tarea dura y sumamente fatigosa; al principio ahonda el abismo,

nos deja mucho más solos. Pero alguna vez se rinde y entonces la verdadera tarea está mucho más cerca.

Segundo, se necesita fe. Y ésta sí que es un verdadero trabajo. Porque no hay método para conseguirla. Se la puede desear ardientemente, sin embargo, y tantear hasta el infinito para encontrar la puerta, y seguramente se la halla. De aquí, creo yo, deriva todo lo demás y ésta me parece ser la tarea del escritor; por lo menos, yo digo que es la mía.

Quiero terminar haciendo una aclaración. El enjuiciamiento que contienen estas líneas y que podría prolongarse casi interminablemente, podría hacer pensar que yo creo haber hecho el viaje y tengo la fe. Me faltan ambas cosas.

Leopoldo Castedo *Ricardo A. Latcham*

Juan Loveluck

RICARDO A. LATCHAM

PERSPECTIVAS DE LA LITERATURA HISPANOAMERICANA CONTEMPORÁNEA

NO SE TRATA AQUÍ de trazar un panorama de la novelística hispanoamericana del último cuarto de siglo. Simplemente, se pretende fijar una perspectiva sumaria de sus tendencias frente a ciertas negaciones y limitaciones de los que se oponen a reconocer su vigencia, su crecimiento y sus posibilidades, al margen de todo encuadramiento sectario. Ya se ha planteado con agudeza la múltiple relación entre la realidad y la literatura.

Apuntó un crítico cubano, José Antonio Portuondo, que concretándose a las obras producidas por las dos últimas generaciones narrativas del Nuevo Continente, no es difícil descubrir que ellas constituyen, mejor que exactos reflejos o documentos fidedignos de la realidad continental —inabarcable en su absoluta totalidad—, inapreciables testimonios parciales de la actitud vital de los escritores americanos frente a sus propias circunstancias en crisis.

A partir de 1930, a raíz de influencias foráneas y situaciones internas de orden político y social, se agudizó la tendencia a describir la lucha de clases, la situación del indio, del negro, del cholo, del mestizo y del proletario urbano, en documentos de gran violencia, pero, a veces, muy esquemáticos. Coincidió esta renovación del relato corto y largo con la acción concreta de los escritores rusos revolucionarios y de los norteamericanos, como Steinbeck, Caldwell, Hemingway, James Farrel y otros que empezaron a difundirse aquí. El proceso industrial norteamericano es diferente al de Latinoamérica,

pero coincidieron determinados aspectos de su proceso económico al ser tratados por la novela. La elaboración de la realidad fue diversa a la de las generaciones anteriores, influidas por el naturalismo, cuyo impacto operó retardadamente en Hispanoamérica y en el Brasil. No es una mera casualidad que todavía se publicaran novelas naturalistas en Chile, como *Un perdido*, de Eduardo Barrios, en 1918; *El Roto*, de Joaquín Edwards, y *Zurzulita*, de Mariano Latorre, en 1920, cuando esa escuela literaria había desaparecido en Francia y en Europa. No está de más recordar, aunque sea una referencia escolar, que el naturalismo prevaleció en la tierra de Zola entre 1870 y 1895.

El escritor hispanoamericano de ficción ha tenido que elaborar sus materiales con dificultades enormes y a través de un efectivo autodidactismo. Por esto, su técnica es diversa a la europea, cuando no recae en la imitación burda de los modelos clásicos. La naturaleza ha operado desde el romanticismo como una tentación irresistible que, a veces, ahogaba al protagonista y constituía un elemento fundamental de la creación narrativa.

La novela nuestra tuvo durante un período algo del reportaje que denunciaba la realidad o la alteraba con finalidades políticas dentro de una concepción marxista del arte, que también padecieron los narradores no afiliados al socialismo y al comunismo. La razón es clara, porque la denuncia de una condición inestable y de graves injusticias constituía la razón de ser del arte en determinada época. También operó la huella de Freud y su teoría del inconsciente, que se traspasó a grandes sectores de la novelística francesa y norteamericana. Es frecuente, además, la combinación de técnicas dispares o de procedimientos descriptivos en que se mezclan lo dinámico y una zona lenta propicia al tratamiento estilístico de situaciones psicológicas. Por esto, la novela hispanoamericana se ha convertido en algo más complejo a medida que la realidad se desintegra y se trata de un modo nuevo, como se advierte en la generación narrativa aparecida después de la segunda guerra mundial (1940-1945). La actitud generacional tiende ahora a expresar el desagrado frente a los aspectos sórdidos o vulgares de un mundo en que el escritor se siente incómodo, pero cuyos problemas no es capaz de solucionar. El descontento literario es idéntico, pero se tiene menos fe en las recetas dominantes en un período inmediatamente anterior, cuando una obra podía ser exaltada por la sinceridad de la intención del fabulista y el origen proletario del autor. A menudo también prevaleció la consideración política sobre el mérito intrínseco en el juicio de las producciones, que no siempre estaban elaboradas con cuidado. En ese tipo de novelas, el pensamiento se expresaba por medio de consideraciones no muy dialécticas, pero que se hallaban

subordinadas a la intención narrativa, como sucede en *Huasipungo*, de Jorge Icaza o en *Metal del Diablo*, de Augusto Céspedes. El primero padece de esquematismo exagerado, y, el segundo, de libelismo que encuadra a sus personajes en un marco caricaturesco sin prolijidad psicológica, pero de veloz y pintoresco ritmo descriptivo.

La novela documental que abunda tanto en Hispanoamérica se halla contagiada de periodismo y padece de los mismos defectos señalados por Frederick J. Hoffman en su análisis de la novela norteamericana contemporánea. Los recursos más habituales consistían en la necesidad imperiosa de realismo documental, en la apremiante y febril confianza en el "dogma inductivo".

La reiteración de tópicos y temas contribuyó a crear un desagrado en las nuevas generaciones frente al problema del criollismo. Hay quienes entre nosotros niegan toda importancia a esta tendencia y otros se limitan a señalar su desintegración frente a las necesidades más exigentes de la actualidad. Pero en ningún caso está en un instante de decadencia la novelística hispanoamericana, como alguien apuntó con relativa desaprensión crítica. Lo que está en crisis es el tratamiento de la realidad y las técnicas literarias con que debe ser afrontada se oponen a la manera anterior de enfocarla. Pero también se observa que las promociones más recientes no han abandonado las rutas clásicas del criollismo sino que lo han superado con observaciones desconocidas antes y con la incorporación de todos los aspectos negativos de la realidad, como observó agudamente Portuondo.

En el debate de Chillán¹ se acentuó la tendencia a negar el valor artístico del criollismo, se habló de generación espontánea, a través del grupo de relataistas aparecidos alrededor de 1950, y de una crisis total de los temas y asuntos que lograron interesar a los narradores surgidos en torno a 1940. Todo esto fue el producto apasionado y viviente del calor con que se habló e improvisó, pero no tiene asidero en un estricto conocimiento de las corrientes más fecundas de la narrativa continental entre 1940 y 1958.

Por eso, y no con ánimo polémico, he querido situar el problema en un ángulo objetivo y documental. No siempre es adecuado limitar la proyección de los fenómenos literarios desde el punto de vista de las simpatías y prefe-

¹Estas palabras han sido reconstruidas sobre la base de mi intervención en el debate acerca de las corrientes de la novela actual, que hubo

en el Segundo Encuentro de Escritores, celebrado en Chillán, entre el 19 y el 24 de julio de 1958.

rencias individuales, olvidando que existen otros aspectos de la realidad que también operan en la sensibilidad contemporánea. Además, el fenómeno percibido en Chile corresponde a una crisis que preocupa a diversos sectores continentales a medida que crece su novela y se destacan sus actuales valores. La vieja querella de las generaciones se complica con la angustia existencial que contagia a los relatistas del instante y los coloca en una postura exageradamente discriminatoria.

Se hace indispensable echar una breve mirada a la situación presente de la novela en Hispanoamérica, cuyos problemas también encuentro vigentes en la literatura brasileña, posterior a la Generación del Modernismo, aparecida en 1922.

Las técnicas nuevas que predominan ya han sido apuntadas por los críticos. En el instante actual, las influencias europeas predominantes son idénticas en ambos sectores de América: Proust, Joyce, Kafka; el existencialismo francés, por medio de Sartre, Camus, Simone de Beauvoir y también Jean Genet y Maurice Sachs; los italianos Svevo, Moravia, Vittorini, Buzzatti, y los norteamericanos Steinbeck, Caldwell, Tomás Woolfe, Hemingway, Curson Mac Cullers, pero sobre todo Faulkner.

El crítico norteamericano James East Irby acaba de analizar en una tesis universitaria la influencia de William Faulkner sobre cuatro narradores en la América Española: Lino Novás Calvo, Juan Carlos Onetti, José Revueltas y Juan Rulfo.

Es absolutamente inexacto que la novela de la tierra haya sido superada en la etapa actual de la narrativa. Una mirada muy rápida al mundo de la ficción continental demuestra lo contrario, pero dentro de los tratamientos técnicos inspirados por una problemática diversa y divorciada del ajejo costumbrismo y detallismo descriptivo propios de la generación de 1900 y de la inmediatamente posterior. Aquí no cabe un examen científico y estilístico de las corrientes novelísticas en boga, aunque es posible resumir algunos aspectos curiosos de su estructura.

A la denuncia antimperialista ha sucedido una más elaborada pintura del hecho social que significa el impacto económico de las grandes compañías en las tierras americanas. A ese tipo de obras pertenecen, entre otras, *Mamita Yunai* (1941) del costarricense Carlos Luis Fallas, autor también de *Gentes y gentecillas*, *Marcos Ramírez* y *Mi madrina*. Describe allí con pincel escueto la vida en los bananales del Atlántico, sobre las selvas de Talamanca, en un medio de indios y negros, donde el paisaje es menos esencial que el problema del hombre y sus reacciones psíquicas. En el mis-

mo campo, otro costarricense, Joaquín Gutiérrez, describió en su novela *Puerto Limón* (1950) la existencia de los trabajadores en la zona bananera del Atlántico. Este asunto inspira todavía a muchos escritores de Centroamérica. Son dignos de incluirse entre los que han enriquecido tan apasionante tema el guatemalteco Miguel Angel Asturias con su obra *El Papa Verde* (1954) y el panameño Joaquín Beleño, quien critica vigorosamente las costumbres de yanquis y criollos sofisticados por el dólar en *Luna Verde*, la única versión, dada a luz en 1951, del régimen social y económico imperante en la Zona del Canal de Panamá, que describió periodísticamente Demetrio Aguilera Malta, novelista ecuatoriano, en *Canal Zone* (1935). Mientras que Asturias es un gran estilista, de originales métodos en su concepción del relato, al que incorpora diversos ingredientes poéticos, de monólogo interior y de técnica superrealista, Beleño es más movido en la acción y menos artista de la palabra. Se han citado estas producciones para demostrar que no se ha agotado la fuente de la crítica social, que antes poseía un carácter más esquemático y documental.

La novela de México y del Caribe contiene más dramatismo que la ríoplatense y, en general, del extremo sur del continente. Los caudillos políticos, la violencia entronizada por la acción de los regímenes dictatoriales, las revoluciones y la vida de los negros e indios han nutrido considerablemente los argumentos. En el último tiempo, los críticos e historiadores de la literatura empiezan a hablar de "la novela de la violencia", del ciclo de la violencia, que tiene por principal escenario a México, Cuba, Venezuela y Colombia.

A la novela de la Revolución Mexicana, ya estudiada por muchos exégetas, habría que añadir el vigoroso repunte de temas siempre inspirados por sus consecuencias. Una de las diferencias percibidas por mí sería la de que ahora los novelistas no son actores sino gentes que vieron, siendo muy jóvenes, el fenómeno revolucionario o utilizaron de segunda mano informaciones acerca de su desarrollo.

En México se ha desenvuelto una modalidad narrativa de gran riqueza, que se nutre con el popularismo tradicional de Fernández de Lizardi, creador de su novelística, y de argumentos de gran tensión y dramatismo. Como aquí no se intenta un panorama general de la ficción, sino un examen rápido de sus tendencias recientes, habría que citar algunos nombres cimeros. Después del éxito de Azuela, Martín Luis Guzmán, José Rubén Romero, Mauricio Magdaleno, Gregorio López y Fuentes y otros escritores inspirados en la revolución, pareció agotarse el filón. Sin embargo, un estilista de gran

capacidad e inspirado por la técnica de Faulkner y otros maestros dio un ritmo desconocido a sus creaciones. Me refiero a José Revueltas, autor de varios volúmenes, entre los que sobresalen *Los Muros de Agua* (1941), *El Luto Humano* (1942) y *Los Días Terrenales* (1949). Después se le ve agotado en dos producciones que parecen inferiores a las citadas. Su pintura de la revolución es patética y el personaje simbólico en *El Luto Humano* es la muerte, al ser insertada en un argumento en que no existe una cronología estricta, sino una sucesión de monólogos internos que conducen a situaciones anteriores de los héroes, por medio de telones de luz y de sombra, interpuestos con maestría y eficacia.

En un plano emocionado y poético se sitúa la novela *Un niño en la Revolución Mexicana*, de Andrés Bduarte, dada a luz en 1951. Es una visión entrañada, de gran belleza expresiva que confirmó la nobleza de la expresión de su autor, antes conocido como crítico literario.

Una revelación curiosa fue también la única novela de Luis Enrique Erro, aparecida en 1951 con el título de *Los Pies Descalzos*. Su técnica no ofrece sorpresas, porque más bien sigue la línea realista, con gran fidelidad histórica y notable veracidad en el enfoque de los personajes y la evocación de la vida mexicana durante la dictadura de Porfirio Díaz y en el primer momento de la revolución de 1910. El protagonista central es la india Juana, llamada Luz por sus patrones. A su lado se destacan Fermín Azkué y su hijo Paquito Azkué, emblema de una nueva moral y de costumbres livianas y desenfadas. Erro intentó antes de morir, en su única obra, una visión narrativa de los españoles inmigrantes que se instalaban en México y apoyaban la dictadura de Díaz para prosperar económicamente. Son notables sus pinturas de los *empeñeros* y de los *gachupines*, al lado de tipos como Genoveva, notable acierto psicológico junto con Sámano, Chávez, Zamora y el andaluz Villaverde. En *Los Pies Descalzos* se trazó un vasto friso de la vida del indio en las haciendas vecinas a México y la importancia de una criada que influye notablemente en una familia de *gachupines*.

Otros novelistas mexicanos sobresalientes son Alejandro Núñez Alonso y Juan Rulfo. El primero se dio a conocer en *La Gota de Mercurio* (1954) y el segundo en *Pedro Páramo* (1955), después de imponerse como cuentista en *El llano en llamas* (1953).

El primero utiliza la técnica moderna y sitúa a su héroe dentro de la vida de la capital mexicana, en un solo día de su existencia. Tiene desigualdades visibles, pero enormes aciertos que lo instalan en un plano atrevido del

relato contemporáneo de su patria. No menos sugestivo es Rulfo, a quien se le ha ubicado en la órbita de William Faulkner.

Pedro Páramo es una de las revelaciones de la literatura mexicana más reciente y continúa, con rara perfección, la línea macabrista de Revueltas en *El Luto Humano*. No existen muchos ejemplos de intensidad dramática como el de este libro de gran logro artístico y positiva calidad en el planteamiento de las situaciones en un mundo de muerte y de contrastes. También se ha enriquecido y ampliado la narrativa de México con las creaciones de Ricardo Pozas A., de Alberto Bonifaz Nuño y de Luis Spota. Pozas publicó su novela *Juan Pérez Jolote*, en 1952. Sigue la tendencia indigenista y la acción se desenvuelve en la región de los chamulas, donde el héroe nace y crece. Después sobrevienen diversos acontecimientos, como la cruda realidad de un matrimonio que analiza con gran penetración Pozas. Junto con Miguel Angel Menéndez, autor de la novela *Nayar* (1941) y Ermilo Abreu Gómez, evocador de los héroes mayas en *Canek* (1940), es considerado como uno de los más serios evocadores de la mentalidad elemental del indio, situándose en la atmósfera genuina de sus vivencias y no usándolo como un elemento decorativo o pintoresco de la ficción moderna.

Bonifaz Nuño en *La cruz del Sureste* (1954) ha conseguido cimentar un tema realista con un estilo potente y donde el relato se extrae de la violencia y la injusticia ejercidas sobre un conjunto humano de gran relieve.

Por fin, sin agotar los últimos brotes novelísticos de México, se encuentra el éxito de Luis Spota, con su libro *Casi el Paraíso* (1956). En su argumento se alternan capítulos de dos períodos diferentes de la existencia del héroe principal, Ugo Conti, lo que sitúa la acción en planos distintos que culminan en un final bastante logrado. Libro de envergadura, no siempre esmerado desde el punto de vista de la prosa, con algún descuido y, a veces, lindante con el periodismo, ha suscitado discusiones y polémicas al aparecer. La novela mexicana cultiva la violencia, todavía explota el tema revolucionario en versiones más depuradas de lo documental, pero posee fuerza y originalidad que se asientan en su rica y variada tradición narrativa desde Fernández de Lizardi, pasando por Altamirano, Payno, Delgado, Rabasa, Gamboa y los maestros modernos, como Azuela, Abreu Gómez, Martín Luis Guzmán y José Rubén Romero.

En Centroamérica todavía se vive a la sombra del costumbrismo, del folklore, del regionalismo y del dialectalismo que dificulta la lectura de muchas producciones como las de Salarrué, Fallas y otros de menor interés. La explotación humana como ya se apuntó, ha preocupado a Fallas, a As-

turías y a Gutiérrez. En Guatemala es donde hay una continuidad narrativa que va desde el romanticismo historicista de José Milla hasta las atrevidas expresiones de Miguel Angel Asturias y Mario Monteforte Toledo. El primero es un gran escritor, desigual, a veces confuso, pero torrencial en su capacidad de acumular metáforas de raíz lírica y grandes frisos esperpénticos de dictadores, gamonales y generales propicios a la arbitrariedad y al despotismo. En *El Señor Presidente* (1946) estiliza un asunto que habían tratado escritores de distintas tendencias y escuelas. Es notable su descripción de la vida en Guatemala en los días sombríos y serviles del tirano Estrada Cabrera. A través de un protagonista ha trazado la pintura de todo un estado social, de un complejo humano que existe en Hispanoamérica como residuo de servidumbre y coloniaje. El venezolano Pío Gil, seudónimo de Pedro María Morantes, reveló el mundo secreto de Cipriano Castro, de índole muy similar a la del dictador guatemalteco, en su profusa novela *El Cabito*, impresa en Europa en 1909. Asturias ha continuado su producción narrativa con *Hombres de Maíz* (1949), *Viento Fuerte* (1950), *El Papa Verde* (1954) y *Week End en Guatemala* (1956). Sigue la ruta de la denuncia y protesta de la generación que brota alrededor de 1930, pero con recursos más atrevidos, técnicas más novedosas y una vibración humana que conmueve y estremece. En *Week End en Guatemala* completa el panorama ofrecido en *El Señor Presidente*, con una sugestiva galería de tipos de todas las clases y condiciones sociales. Se le ha criticado a Asturias, como sucede en *Viento Fuerte*, el predominio de lo sociológico sobre lo novelesco puro.

Monteforte Toledo es menos artista que Asturias, pero posee una gran fidelidad para describir al indio en su verdadera condición de explotado y con hondo conocimiento de sus costumbres. Sus novelas son *Anaité* (1948), *Entre la piedra y la cruz* (1948), *Donde Acaban los Caminos* (1952) y *Una manera de morir* (1957). Evoca la existencia en un país pobre, explotado por clases dirigentes sin conciencia, y revela con energía las condiciones imperantes en el campo de su pueblo. Ha sabido combinar la técnica moderna con un costumbrismo detallista que en *Anaité* penetra en el ambiente de las selvas fronterizas a México.

Me decía Juan Bosch, el cuentista dominicano, que, a su parecer, la novela más dramática del continente era la brotada en torno al Caribe. En ese lote habría que incluir la de Cuba, Santo Domingo, Puerto Rico, Venezuela y Colombia. Sin embargo, frente a la modestia de la narración en Santo Domingo y Puerto Rico, el examen queda circunscrito a los restantes países.

Aquí no se hace historia, sino se subrayan tendencias. Por eso habría que reconocer el predominio del relato breve —el cuento— sobre la novela en Cuba, durante el último decenio. La novelística cubana tuvo una etapa antimperialista, que culminó con Luis Felipe Rodríguez, muerto en 1947. Habría que indicar la novedad simbólica de *Marcos Antilla* (1932) y de *Ciénaga* (1937), sus mayores denuncias de la explotación capitalista en los centros azucareros. Recoge, con acento humano, la tragedia del hombre sobre la gleba, en un medio indiferente y agobiador por el clima tropical. Rodríguez remozó el cuento y dejó una contribución muy seria a la novela social que, después de su muerte, siguió otros caminos. La violencia también se proyecta sobre el palpitante escenario cubano, con asuntos de variedad que van desde la lucha política contra la dictadura de Machado hasta la existencia en los presidios o la vida agitada de los contrabandistas. No hay ejemplo de un libro más desgarrador que la única novela publicada por el relatista Carlos Montenegro, en 1938, con el título de *Hombres sin Mujer*. Es una visión espectral del mundo sórdido de los presidiarios y de sus tremendas angustias sexuales. Enrique Serpa también ha figurado con su novela *Contrabando* (1938) y con su reciente análisis de los excesos de las pandillas políticas y estudiantiles surgidas cuando cayó la dictadura de Machado. Esta obra pertenece al ciclo de la violencia política cubana, que ha culminado en el decenio más reciente. En *La Trampa* (1956) predomina una técnica multitudinaria, con tipos extraídos de La Habana y pertenecientes a distintas clases sociales. Todos se mueven hacia un fatal destino, simbolizado por la trampa que tritura a un protagonista por medio de circunstancias adversas. Enrique Labrador Ruiz en *La Sangre Hambrienta* (1950), pretende perseguir la imagen "cubiche" en una versión distinta y con técnica elaborada en profundidad que rehuye el costumbrismo para atrapar las esencias más puras de su pueblo.

El más celebrado de los novelistas cubanos es Alejo Carpentier, nacido en La Habana, formado en Francia y residente ahora en Venezuela.

Sus obras más notables son *Ecué-Yamba-O* (1931), *El reino de este mundo* (1949), *Los Pasos Perdidos* (1953) y *El Acoso* (1956). Es el más elaborado de los escritores cubanos, por su técnica enriquecida con el contacto de las literaturas europeas y su refinado estilo. En *Los Pasos Perdidos* el conflicto se levanta hasta constituir un mito, en que aparece la devoradora naturaleza americana y su acción sobre el hombre, pero al margen de todo criollismo limitado. Además, se preocupa por el destino del hombre occidental y analiza sutilmente su reacción ante un universo que alimenta su propia destrucción.

Barroco de estilo, clásico por su pensamiento, Carpentier ha dado la gran síntesis en que lo americano se confunde con lo universal, en una obra sin precedente.

En *El Acoso*, la acción se inicia en un teatro de La Habana, en una velada de concierto. Es un drama en que el acosado se refugia en la penumbra y entonces se desenvuelve el alucinante monólogo. Tema audaz en que el miedo y el acecho conforman el estado moral del héroe.

Culmina en *El Acoso* el ciclo de la violencia cubana, por su tratamiento atrevido de la lucha política clandestina, en una versión que penetra en los laberintos psicológicos del hombre y de su soledad en un mundo sin misericordia y sin salida.

Al lado de Carpentier, pero en un plano más cercano al reportaje de las situaciones de lucha y destrucción de los distintos grupos de pistoleros políticos y estudiantiles, se hallan las novelas de Surama Ferrer y de Gregorio Ortega. La primera en *Romelia Vargas* (1952) y el segundo en *Una de Cal y Otra de Arena* (1957), pintan diversos episodios del período luctuoso posterior a Machado, cuando brotó una oleada de crimen y muerte en la vida habanera. De estilo moderno, pero sin la penetración humana y existencial de Carpentier, los dos libros quedarán como documentos de una época que todavía no se cierra en la patria de Heredia y Martí.

En un ángulo interesante y como intención bastante lograda hay que citar al desaparecido Federico de Ibarzabal con su novela *Tam-Tam* (1941), que con *El Negrero* (1933), de Lino Novás Calvo, analizan el problema de la esclavitud negra en la isla antillana. Ibarzabal sabe construir un argumento con interés, mientras que Novás Calvo, introductor de Faulkner al castellano, supera la técnica dominante en el relato cubano por su novedoso ímpetu y su visión del hombre acorralado por la muerte y la angustia.

En Santo Domingo, cuya literatura vive el clima de una cruda tiranía que dirige toda expresión escrita o hablada del pensamiento, la novela es muy modesta. Es importante, sin embargo, recordar aquí dos obras de categoría. Una es la novela titulada *La Mañosa* (1936), de Juan Bosch, y la otra es *Over* (1939), de Ramón Marrero Arísty. En una se describe el paisaje de la isla a través de un episodio bien trazado con un estilo vigoroso y realista, mientras que en la segunda se expresa una denuncia atrevida sobre la explotación humana imperante en Santo Domingo. La existencia de un ingenio azucarero sirve a Marrero Arísty de pretexto para retratar un medio con escasa estabilidad social y económica. Es una notable contribución a la novela social de las Antillas.

La novela venezolana es rica en tradición y posee a varios de los maestros de la prosa hispanoamericana. Después de Gallegos, que no ha reverdecido sus laureles en los últimos años, continúan en la brega otros narradores que se acercan más a los temas presentes por su dinamismo y capacidad creadora. Uno de ellos es Arturo Uslar Pietri, estilista eximio, gran ensayista y economista. Sus dos obras novelísticas son: *Las Lanzas Coloradas* (1931) y *El Camino del Dorado* (1947). Refinadamente expresivo, dueño de su instrumento verbal, en sus novelas históricas, como en sus cuentos, ha sabido buscar la esencia de los tipos venezolanos con esa "magia y sorpresa" que destacó en su producción Mariano Picón Salas. No son muchos los que lo superan en su noble contribución al renovamiento del relato venezolano en un instante en que las nuevas generaciones se sacudían del largo sopor que vivió su patria durante la interminable dictadura del General Juan Vicente Gómez. Uslar Pietri usa la técnica más sutil y traspasa a sus novelas un aire fino, de sosegado donaire, de tiempo lento, que contrasta con otras escenas en que se movilizan las multitudes guerreras de la Independencia o el tropel de aventureros de la Conquista. La reelaboración de asuntos históricos no le ha impedido hacer de ellos algo actual, de gran vigor y, a la vez, de prodigioso dinamismo en sus sutiles argumentos.

Mariano Picón Salas, ensayista, cuentista y novelista, ha explotado diversos géneros con maestría.

Sus tres novelas son: *Odisea de Tierra Firme* (1931), *Viaje al Amanecer* (1943) y *Los Tratos de la Noche* (1955). La primera evoca las luchas de los caudillos en un cruento drama de castas y razas que se combaten a muerte. La segunda es la fina recordación de la infancia en una serie de retablos de gran primor estilístico donde la realidad y el ensueño se funden con mesura y gracia. La tercera novela es la más problemática y plantea el crecimiento de Caracas desde un medio colonial y lleno de provincianismo hasta su colosal desenvolvimiento capitalista, forjado a la sombra de la explotación petrolera. Diversos tipos y costumbres sirven a Picón Salas para escrutar la realidad actual venezolana, con vigorosos análisis del amor, de la inmigración extranjera, de la pérdida del alma nacional por el embrujo del dinero. Todo esto transcurre en una sinfonía coloreada por el estilo plástico y musical de Picón Salas, el mejor de los prosadores actuales de su tierra.

Desde el campo de la novela social surgió Ramón Díaz Sánchez, quien publicó en 1936 su novela *Mene*, que pinta la vida en la zona petrolera del Zulia y la penetración del imperialismo norteamericano. Libro esquemático,

desigual, amplió el cuadro presentado por Rómulo Gallegos en *Sobre la misma tierra* (1943) y por Juan Rafael Pocaterra en *Tierra del sol amada* (1919), que también describieron la región de Maracaibo. Díaz Sánchez perfeccionó en forma notable su expresión en su segunda novela, *Cumboto*, aparecida en 1950, penetrante análisis de tipos y costumbres en una hacienda costeña de Venezuela. El tema negro, ya estudiado por Gallegos y Uslar Pietri, cobra una inusitada magia en *Cumboto*, considerada una de las obras cumbres de la novelística venezolana actual.

Miguel Otero Silva es autor de dos obras narrativas de gran vigor: *Fiebre* (1938) y *Casas Muertas* (1955). La segunda, de más construcción y mejor estilo, es un planteamiento social muy veraz sobre la decadencia de los pueblos llaneros, carcomidos por la miseria y el paludismo en la época de la dictadura de Juan Vicente Gómez. Hay un tono de frustración y de fracaso en algunos de los excelentes tipos diseñados por Otero Silva, cuya reciente obra produjo bastantes comentarios de la crítica más exigente de Hispanoamérica.

Todas estas novelas y otras de Venezuela descubren un mundo secreto al profano, donde la violencia, la muerte y un destino aciago se mezclan en el rumbo de sus héroes aplastados por una realidad dura y un largo predominio del instinto del caudillo sobre la razón del reformador y del que desea implantar un régimen de justicia e igualdad.

Entre las grandes novelas documentales de Venezuela hay que citar también a la que en un extenso reportaje periodístico, salpicado de anécdotas modernas y situaciones realistas, revela, con un ángulo novedoso, el problema de la inmigración extranjera. Se trata de *Venezuela Imán* (1955), del escritor canario residente en Caracas, José Antonio Rial. Es un ambicioso propósito de técnica original, con desiguales zonas de lentitud y dinamismo, que en determinados aspectos de su crítica se acerca a *Los Tratos de la Noche*, de Mariano Picón Salas.

La novela venezolana está alcanzando su madurez y tiene otros representantes, cuya mención aquí no cabe. Ha intentado seriamente definir la esencia del hombre criollo y sus problemas en una lucha contra el medio físico y el ambiente moral determinados por largas dictaduras que abatieron el espíritu y silenciaron la libertad de pensamiento. El vertiginoso desarrollo económico de ese pueblo, su transformación social a través de una expansión urbana sin precedentes y la oleada inmigratoria venida de Europa, han dejado en un plano secundario al realismo costumbrista. En los tiempos más recientes crece la novela de ciudad, con escenarios múltiples y técnica

de masas, donde se perfilan tipos y caracteres más cosmopolitas que los pintados por Gallegos y Pocaterra, en sus grandes obras anteriores a este período de la ficción.

Colombia ha experimentado también un notable cambio en sus costumbres literarias que ha influido en el proceso de su novelística. Desde *La Vorágine* (1924), de José Eustasio Rivera, hasta *La Hojarasca*, de Gabriel García Márquez, publicada en 1955, se siente un clima distinto y un potente soplo que barre con las convenciones y prejuicios dominantes. En Colombia apenas imperó el naturalismo y su narrativa vivió contenida por el catolicismo, por el costumbrismo y el academicismo. Alrededor de 1948, según apunta el crítico Javier Arango Ferrer, aparecieron las llamadas "novelas de la violencia". "Ningún crítico razonable, dice el citado ensayista, podría discriminar valores positivos en la copiosa novelística de la violencia sin caer en la demagogia".

Ni tanto ni tan poco en tan ardua materia. El odio político desencadenado en Colombia, poco antes del 9 de abril de 1948, dio origen a una larga serie de versiones de su realidad convulsionada que constituyen un ciclo imposible de resumir en este trabajo de síntesis. La violencia no es nueva en la patria de Santander. Tiene su remoto origen en la mala distribución de la tierra, en el gamonalismo, en el atraso rural, en la lucha secular de liberales y conservadores, en el resentimiento de las masas olvidadas que movilizó Gaitán entre 1946 y 1948, cuando murió trágicamente en Bogotá. El primer novelista que desarrolló un ciclo de las condiciones de vida del pueblo colombiano fue el discutido periodista y cronista José A. Osorio Lizaraso. Empezó con *La Casa de Vecindad* (1930) y continuó con ritmo inalterable buscando el rostro del pueblo en sus diversos oficios y situaciones. Son notables también sus obras *La Cosecha* (1935), que narra las costumbres de los campesinos en los cafetales, *Hombres sin presente*, *Garabato* (1939), *El hombre bajo la tierra* (1944) y *El Día del Odio* (1952). Después de obtener una experiencia sólida como redactor policial de un diario bogotano, se detuvo a analizar con extraordinario conocimiento del detalle el submundo de la delincuencia instalado en la capital de su país. Como resultado de tan paciente ejercicio brotó su más vigoroso y humano relato titulado *El Día del Odio*. Tiene una zona sociológica, como de alcázar, un poco al margen de los protagonistas, pero de gran valor novelístico. Osorio Lizaraso traslada a su libro un medio olvidado o desconocido por sus compañeros: el de una ciudad rodeada de un cerco de miseria y dolor que posee el germen de la violencia y el crimen. El argumento gira en torno a la

sirvienta de origen campesino, llamada Tránsito, convertida en prostituta, y una expresión cabal de la sórdida realidad social y económica que explotó el 9 de abril de 1948. La novela culmina con la evocación dantesca de los saqueos e incendios que pusieron un paréntesis trágico a la IX Conferencia Panamericana, celebrada en ese año. *El Día del Odio* es el gran documento vívido, el incomparable testimonio de la violencia colombiana en su estallido apocalíptico que arrasó con todas las ficciones de un orden convencional.

La novela colombiana del último cuarto de siglo, que recibió un impulso insólito con la aparición de *La Vorágine*, ha tenido una notable variedad después de la muerte del maestro del regionalismo antioqueño, Tomás Carrasquilla, desaparecido en 1940. Se citarán sus nombres más salientes, con la mención de los que han contribuido a diferenciarla del costumbrismo y del realismo que imperaban en este género.

José Restrepo Jaramillo, muerto en 1945, y autor de cuentos, dejó una ficción perdurable: *David, hijo de Palestina* (1931), donde el asunto antioqueño cobra intensidad humana y recuerda el acento de los maestros rusos. Se prescinde allí de los elementos accesorios y se da una unidad al argumento con prolijidad psicológica.

Otro escritor malogrado, Bernardo Arias Trujillo, dio en *Risaralda* (1936) una sorpresa con su técnica cinematográfica y riqueza de elementos sexuales y coloristas. El tema, de gran originalidad, constituye un audaz repertorio de pequeños y grandes sucesos, con un escenario paradisiaco situado en el valle de Risaralda y sus vaqueros y mujeres sensuales que animan los bailes de garrote.

También se comentó con entusiasmo la única novela de Eduardo Zalamea Borda, notable cronista, quien se inició en la narración larga con *Cuatro años a bordo de mí mismo* (1934). Su escenario es la Guajira, con sus indios y mestizos, donde hombres de alma dura afrontan una vida elemental y proliferan los episodios eróticos con las ardientes y lánguidas nativas. El paisaje de las salinas y la soledad frente a los cactus y los alcatraces brotan con emoción entrañada en el sobresaliente y único libro de Zalamea Borda. Aquí se siente el trópico con una fuerza no inferior a la de Rivera en *La Vorágine* o de Gallegos en *Canaimá*, pero con un atenuado lirismo que es el secreto de la prosa de Zalamea Borda.

Eduardo Caballero Calderón es uno de los más bien dotados representantes de la literatura que reacciona contra influencias viciosas y modelos caducos del pasado. Buen prosista, gran evocador del medio campesino, fino ensayista y espíritu curioso, Caballero Calderón comenzó su tarea de novelista

con *Tipacoque* (1941), completado con *El diario de Tipacoque* (1950). Costumbres patriarcales del ambiente rústico de Boyacá, insertadas en el relato con magistrales evocaciones, afianzaron el prestigio de narrador de Caballero Calderón. Después publicó *El arte de vivir sin soñar* (1943), *Siervo sin tierra* (1954) y *La penúltima hora* (1955). Sin embargo, el libro que divulgó fuera de Colombia su ya sólida reputación interna fue *El Cristo de espaldas* (1952). Ha sido calificada de obra feísta y que acumula los peores detalles sobre un ambiente rural donde se yergue la figura de un párroco, símbolo de las virtudes cristianas, en contraste con los malos feligreses, que integran una siniestra galería de tipos repugnantes y tarados, como el lúbrico sacristán y la criada cretina. *El Cristo de espaldas* fue editado en Argentina y mereció magníficos comentarios de la crítica continental. Se le ha colocado junto con *El día del odio*, de Osorio Lizaraso, *Viento Seco*, de Daniel Caicedo, y *Las Guerrillas del Llano*, de Eduardo Franco Izasa, como uno de los mejores testimonios de la violencia en Colombia, en una etapa estremecedora de su novelística.

El médico Daniel Caicedo reveló en *Viento Seco* (1954), lo que nadie se había atrevido a describir. El protagonista Antonio huye siempre, acosado por el temor, mientras el crimen y la brutalidad lo rodean. Consigue sobrevivir hasta el final del relato, presenciando y analizando el horror indescribible de la guerra civil colombiana. *Viento Seco* pertenecerá a las obras que significan una denuncia y un grito de protesta, a pesar de sus descuidos técnicos y la desigualdad de su argumento sobrecogedor, por su realismo veraz.

En *Las Guerrillas del Llano*, de Eduardo Franco Izasa, se provoca un milagro de interés con su extenso relato de las luchas por la libertad, aunque no es estrictamente una novela, sino un inmenso y palpitante repertorio de sucesos extraídos de la realidad colombiana del más reciente decenio. De manera deliberada se silencian aquí otras obras de carácter narrativo, menos elaboradas artísticamente, que completan la riquísima bibliografía relativista de la violencia en Colombia.

La crítica ha considerado la revelación más grande en este siglo, después de *La Vorágine* de José Eustasio Rivera, a la novela *La Hojarasca* (1955), de Gabriel García Márquez. Notable cuentista y celebrado periodista, García Márquez es un definido discípulo de William Faulkner, tanto en su técnica literaria como en sus temas donde describe el derrumbe de una sociedad y la crisis provocada por la angustia en la soledad de Macondo y su clima tropical. El arte más minucioso se combina con un aire poético de nostál-

gica fibra. El multilateral genio de Faulkner, que según expresa el crítico Richard Chase se exhibe incoherente, desigual y pródigo, posee en García Márquez su mejor versión colombiana. Con la acción principal se enhebran otras secundarias, pero no menos interesantes, mientras Isabel, en el cuarto sombrío del muerto, siente deslizarse en su visión la sucesión simultánea de varios episodios asociados a la vida de Macondo. La frustración, la lenta germinación destructiva que conduce a la muerte, el enervante ritmo de una naturaleza hostil, forman algo del macabrisimo evocativo de *La Hojarasca*, una de las mayores realizaciones actuales de la novela colombiana.

También ha demostrado su originalidad Eduardo Santa en *Girasol* (1956), que presenta un caso de psicopatía por medio de su protagonista principal, Florencio, que es un caso clínico bien analizado en el relato. Santa, en medio de imperfecciones técnicas, logró pintar la vida en un pueblo colombiano y la mediocridad de un conjunto humano que le da pretexto a sus indagaciones psicológicas.

La novela ecuatoriana posterior a 1930 traspasó las fronteras y se puso a la vanguardia, tanto por la aparición de *Huasipungo* (1934), de Jorge Icaza, como del Grupo de Guayaquil, donde se consagraron pronto cinco narradores de gran hondura: José de la Cuadra, Joaquín Gallegos Lara, Demetrio Aguilera Malta, Enrique Gil Gilbert y Alfredo Pareja Diez Canseco. José de la Cuadra dio a luz *Los Sangurimas*, en 1934, novela montuvia de gran intensidad que muchos consideran su mejor producción. Póstumamente, salió en 1951 su otra gran creación, pero sin la fuerza y la estructura de la anterior. Se trata de *Los Monos Enloquecidos*, que también tiene por escenario la costa del Ecuador. Demetrio Aguilera Malta lanzó dos recias novelas: *Don Goyo* (1933), y *La isla virgen* (1942), que evocan el ambiente y la psicología chola, con un estilo rico que no alcanza en *Canal Zone* (1935), relato de esquema cinematográfico sobre la apasionante vida panameña.

Joaquín Gallegos Lara sólo publicó una novela, antes de morir. Se titula *Las Cruces sobre el Agua* (1946). Es un relato revolucionario que describe la existencia del caudillo popular Alfredo Baldeón, caído en las barricadas del 15 de noviembre de 1922. Entre las obras más auténticas de índole social figurará siempre la sólida contribución de Gallegos Lara, maestro también del cuento, como se vio en *Los que se van* (1930), volumen colectivo en que se inicia la interpretación literaria contemporánea del montuvío.

La única producción larga de Enrique Gil Gilbert sigue la línea llamada de "denuncia y protesta". Es *Nuestro Pan* (1942), que critica el feudalismo tropical y la usurpación de tierras. Es una de las más sustanciales novelas

del trópico que, según se ha dicho, enseña mucha sociología montuvia en su pintura de los arrozales y de la tragedia de sus sembradores.

El más compacto de los escritores brotados del Grupo de Guayaquil es Alfredo Pareja Diez Canseco, que se estrenó con *Río Arriba* (1931) y siguió luego con *El Muelle* (1933), *La Beldaca* (1935), *Baldomera* (1938), *Hechos y hazañas de don Balón de Baba y de su amigo Inocente Cruz* (1939), *Hombres sin tiempo* (1941), *Las tres ratas* (1944) y *La Advertencia* (1956), que inicia un ciclo titulado *Los nuevos años*.

Pareja ha evolucionado desde sus novelas de ciudad guayaquileñas hasta otras en que vertebra diversos caracteres producidos por la vida quiteña. Su poder receptivo es notable al captar diálogos frescos de la existencia popular, diseños del habla vulgar, pinceladas coloristas y caracteres psicológicos de diversas clases sociales. No hay en la literatura ecuatoriana un autor de más amplitud, tanto por su cultura variada como por su constante preocupación por renovarse. En su libro más reciente fundamenta sus ideas acerca de la novela, en un breve prólogo donde dice: "Trátase de contar una historia real en toda su extensión. Es decir, no sometida a ese realismo en que las cosas pasan con la facilidad con que se abren y cierran las puertas de una habitación, sino llena de la realidad del mundo auténtico, de dentro y de fuera, donde lo cotidiano y lo sensorial no se divorcian del misterioso fluir de la existencia".

En medio de muchas obras costumbristas y de otras de menor relieve se destacó, en 1943, el suceso provocado por la novela *Juyungo*, de Adalberto Ortiz. El héroe es un negro llamado Ascensión Lastre, nacido de una familia muy humilde, donde no siempre satisfacía su hambre. Después de muchas aventuras en que aprende a vivir, que sirven también a Ortiz para ubicar a su protagonista en el ambiente de Esmeraldas, éste muere en un campo de batalla luchando con los peruanos.

Juyungo es una obra que refleja con ardor la acción de la naturaleza tropical en el hombre y tiene páginas realmente hermosas.

En su técnica se emplea, como novedad, una introducción breve al principio de cada capítulo, con el título de *Ojos y oídos de la selva*. Se ha observado que ese método evoca el de John Dos Passos en *Manhattan Transfer*.

Pasando del cuento a la novela Jorge Fernández se estrenó con *Agua* (1936), para luego culminar en una extensa obra que tituló *Los que viven por sus manos* (1949). Es un prolijo estudio de caracteres que también demuestra la capacidad del narrador para pintar la existencia urbana en el

ambiente quiteño. Fernández escribe en una prosa fina y cuidada que lo coloca entre los más agudos observadores de la moderna sociedad ecuatoriana.

Angel Rojas, crítico, cuentista y novelista, después de hacerse conocer con sus relatos breves, cimentó sus méritos con la mejor ficción ecuatoriana del último decenio: *El Exodo de Yangana* (1949). El extenso relato es utilizado por Rojas para escrutar con realismo y penetración sociológica, la superficie en que descansa la realidad rural de su país. No es el problema de las comunidades indígenas, pintado por Icaza, sino el de una antiquísima comunidad de mestizos, indios y blancos que han erigido un recinto paradisíaco, en el cual penetra, en un mal instante, la arbitrariedad apoyada en péfidos abogados, y puesta al servicio de los gamonales. Y todo este argumento se ha concebido con honestidad intelectual, sin ese convencionalismo en la presentación de los "personajes tipos", señalada por el propio Rojas en sus conceptos críticos de *La Novela Ecuatoriana* (México, 1948). La emigración del pueblo concluye con el arribo a una especie de tierra prometida, donde empezarán de nuevo a reedificar una vida colectiva sobre normas consuetudinarias, más que en leyes escritas que los hombres de la ciudad hacen burlar. Se recae en una suerte de roussonismo o de patriarcalismo en que cada uno ayuda a los demás, para recibir luego los beneficios de un sistema heredado de los Incas, por obra de *mingas*, en que todos colaboran y todos se benefician a su vez. Rojas ha cerrado un ciclo de la narrativa ecuatoriana, devolviendo a su literatura el espíritu constructivo y creador que el cartelismo y la consigna habían abolido.

En el Perú se han registrado más cuentistas que novelistas en el período más cercano. El costumbrismo todavía domina en un fuerte sector de la novelística nacional, pero la preocupación de los nuevos escritores por la existencia urbana es un signo promisorio de la mayor complejidad de sus métodos estilísticos y de la técnica empleada. La cuentística limeña es una revelación, a través de Zavaleta, Congrains y Ribeyro.

Sin embargo, no ha aparecido recientemente ninguna gran novela de la capital peruana que supere a las que continúan la línea del criollismo campesino. La importancia de Ciro Alegría sigue vigente en el campo narrativo de su patria con sus tres obras: *La serpiente de oro* (1935), *Los perros hambrientos* (1939) y *El mundo es ancho y ajeno* (1941). Intentó la novela de masas, moviendo gran cantidad de personas y dominando el paisaje con paleta impresionista de gran colorido. En *La serpiente de oro* evocó las

selvas y las poblaciones vecinas al Marañón, con vividas pinturas del río y de los mitos indígenas.

En *Los perro hambrientos* trasladó su escenario fabulístico al ambiente de los pastores serranos, con gran ternura en las escenas que tienen por protagonistas a los animales. Su obra de más dimensión social y humana es *El mundo es ancho y ajeno*, donde se dramatiza una comunidad andina en el friso más considerable de toda la novela peruana actual. Para Ciro Alegría, sociólogo a la par que narrador, radica en la sobrevivencia y revitalización de los reductos colectivos andinos, o sea de las comunidades, el medio más concreto para la solución del problema indígena del Perú.

En el mismo ángulo de Alegría existe otra novela de gran vigor que también analiza la psicología más profunda de una comunidad india. Se trata de *Yawar Fiesta* (1941), de José María Argüedas. Es un acierto reconstructivo que mueve también seres creados con gran veracidad artística y humana.

Después de un largo silencio, César Falcón, autor de *El Pueblo sin Dios* y *Plantel de Inválidos*, reapareció con su extensa obra narrativa *El Buen Vecino Sanabria U.* (1947). Todos los hilos de ese relato se encuentran unidos por el común denominador de la farsa en que participan sus héroes, impedidos o animados siempre por una invención absurda que crece hasta extremos descomunales. Vigorosos y bien captados los personajes y, entre ellos, soberbios los de Sanabria U, del prócer don Luis Alberto, de su liviana hija Carmen, muy criollo el de don Rosendo, hermano espiritual de Sanabria U, y no menos certero el de los tipos secundarios. La asociación de caballeros de industria y de pícaros encumbrados por las circunstancias políticas sirven al novelista peruano para trazar un cuadro general de nuestro tiempo, con su sórdida deformidad moral y su conciencia endurecida que se pone de relieve en trazos expresivos de enorme ejemplaridad. Sin embargo, un toque de ironía indulgente y de comprensión filosófica coloca a Sanabria U entre esos tipos americanos que nutren a nuestra picaresca, como el Juan Criollo de Loveira y dos o tres más que simbolizan las ansias vitales del mestizo y su oportunismo arribista en una sociedad nunca remecida por la miseria o el mal.

La secuencia costumbrista y descriptiva la continúa, sin grandes innovaciones técnicas y siguiendo las aguas de un realismo bien asimilado, Francisco Vega Seminario, autor de las novelas *Montonera* (1955) y *Tata Yove-raqué* (1956). Con acierto en la evocación de lugares y escenas, pintando sentimientos y pasiones, Vega Seminario conoce bastante al mestizo y al

indio que contrasta con personajes blancos en un fondo de haciendas nor-teñas y de guerras civiles del siglo XIX.

Carlos Zavaleta en *El Cínico* (1948), y en *Los Ingar* (1955), nos introduce en un universo de pasiones violentas y de conflictos angustiosos. Es el novelista y cuentista más atrevido de su generación. Ha expresado que, en último término, lo que determina el encanto de un cuento o de una novela es el tema. Ha sido influido visiblemente por Conrad, Faulkner y Kafka. Ha vivido con hondura los problemas de su país y los proyecta con atrevidas maneras en un lenguaje metafórico y con procedimientos complejos donde la acción transcurre en planos diversos a los tradicionales. Desde el punto de vista de los asuntos se preocupa del erotismo, de la vida de ciudad y también describe un conflicto regional con extraordinario interés en *Los Ingar*, que obtuvo el Premio Fomento de la Cultura.

La parvedad de la novela peruana posterior a López Albújar, Ciro Alegría y José Diez Canseco, es un fenómeno que contrasta con la abundancia y variedad de su nuevo cuento. También habría que considerar aquí a Arturo D. Hernández, por sus novelas *Sangama* y *Selva Trágica* (1954), que amplían los escenarios explotados por el cuentista Fernando Romero y el novelista Ciro Alegría.

La novela boliviana no es conocida y su difusión, por desgracia, es muy escasa en Hispanoamérica. La guerra del Chaco y las revoluciones posteriores dejaron huellas en su estructura, pero ningún escritor ha tenido el renombre de Alcides Argüedas con *Raza de Bronce* (1919), y de Adolfo Costa Du Rels con *Tierras hechizadas* (1940), obras clásicas en la narrativa continental.

El regionalismo, el costumbrismo, el abuso de términos locales, la escasa elaboración técnica, el autodidactismo de muchos autores, pesan sobre la narrativa boliviana, no obstante su crecimiento indiscutible.

Uno de los mejores críticos nacionales, Augusto Guzmán, dice lo siguiente sobre esta materia: "La novela boliviana no ha alcanzado todavía a popularizar en el plano de la opinión y de la cultura un tipo, un personaje, específicamente boliviano, que resuma en su historia y psicología los complejos de este pueblo heterogéneo y variado como su propio territorio. La vida nacional, en proceso de formación, todavía no ha creado ese tipo. Por consiguiente, las encarnaciones más o menos afortunadas pertenecen a una región o a una capa social determinada". La guerra del Chaco provocó una atención notable de sus escritores sobre los problemas que suscitó en el alma boliviana. Los relatos surgidos del conflicto describen escenas guerre-

ras, con mayor o menor intensidad, y analizan el estado de ánimo de los oficiales y soldados, que repercutió en la vida política con resultados que todavía se palpan. Entre esos libros hay muchos de índole periodística y de escasa sustancia artística. Tienen su mérito y valor desde el punto de vista del tema y su proyección en Bolivia, pero no sobrepasan el ámbito de su territorio. Quizá uno de los mejores productos de esa tensión es *Aluvión de Fuego* (1935), de Oscar Cerruto, que con el volumen de cuentos *Sangre de Mestizos* (1936), de Augusto Céspedes, circularon por toda Hispanoamérica. Cerruto es un buen prosista que, en su argumento narrativo, ensambla diversos elementos desde lo lírico puro hasta la utopía revolucionaria. Una técnica moderna y, a veces, cinematográfica traspasa la obra y la dirige hacia efectos de luz y sombra que ayudan a comprender la realidad boliviana y el drama íntimo de sus mestizos, indios y campesinos.

Político, polemista y escritor consagrado como cuentista, Augusto Céspedes tiene una única novela: *Metal del Diablo* (1946). Siguiendo una tendencia mordaz de su espíritu la desvió hacia la caricatura de personajes y situaciones de la realidad boliviana, con técnica periodística e improvisada. Pero, a la vez, posee gran variedad de tipos y escenas. Céspedes, además, alcanza instantes de logro expresivo cuando interpreta el paisaje de su tierra.

La novela que plantea problemas regionales o de castas es muy abundante en Bolivia. Es importante *La Virgen de las Siete Calles*, de Alfredo Flores, impresa en 1941. Flores traza el mejor cuadro novelístico del idílico ambiente de Santa Cruz, con sus costumbres típicas y sus residuos coloniales. Antonio Díaz Villamil, en contraste, describe en *La niña de sus ojos* (1948), el impacto psicológico y las reacciones producidas en una chola, hija de padres de la clase popular, que se educa en un colegio aristocrático. El cambio de clima moral y cultural entre dos medios antagónicos es un pretexto que usa Díaz Villamil para examinar algunos fenómenos típicos de la realidad boliviana y del escenario en que viven los cholos de La Paz.

Con mayor penetración que Díaz Villamil y mejor dotado como narrador, Carlos Medinaceli trazó en su novela *La Chaskañawi* (1947) un prolijo enredo en que el tema cholo vuelve a brotar con notable vigor y avasallador realismo. La ficción boliviana de los últimos años exhibe una de sus más felices realizaciones de índole psicológica al presentar el episodio del "encholamiento" de un joven estudiante con una mestiza, que lo domina con su vital sensualidad. Lo novedoso en la concepción de *La Chaskañawi* es que afronta un fenómeno característico del conglomerado social boliviano al exaltar la capacidad femenina de las cholas y su influencia, a través de la

sexualidad y el trabajo, sobre el blanco. Libro polémico y tendencioso marcó una etapa en la evolución lenta de la narrativa de Bolivia.

En el campo de la novela artística y bien elaborada se encuentra Augusto Guzmán, con sus dos obras: *La sima fecunda* (1933) y *Prisionero de guerra* (1937). La primera es un relato descriptivo del Machuyunga, zona subtropical productora de coca en el departamento de Cochabamba, provincia de Carrasco. El argumento es simple, pero la belleza del paisaje deslumbra a Guzmán y le da pretexto a descripciones de gran belleza. En *Prisionero de guerra* se hace una relación del cautiverio en varios campos de concentración del Paraguay que padece un grupo de soldados bolivianos derrotados en la guerra del Chaco.

Es uno de los más verídicos testimonios literarios y humanos de ese oscuro período bélico que gravitó sobre el destino de un pueblo oprimido y de mala fortuna histórica.

En este panorama, como es lógico, hay que omitir a Chile, cuya novelística se transforma radicalmente después de la llamada generación de 1940, que estudio en otro sitio.

Argentina recibió una fuerte herencia realista y naturalista que enriqueció su novela a comienzos de siglo. "Los novelistas argentinos —dice Juan Carlos Ghiano— forman dos líneas ininterrumpidas: una, la más antigua y abundante en ejemplos, de comentario de las grandes crisis nacionales; la otra, elaboración muy característica de ciertos estímulos literarios, ya favoreciendo los valores expresivos, ya intensificando la imaginación. Las calidades de cada creador no se justifican en fidelidades gentilicias sino en logros literarios, que superan los andamiajes teóricos. Las respuestas están en la diversidad de soluciones que han dado señeramente Márbol, Cambaceres, Martel, Sicardi, Payró, Larreta, Mallea, Lynch, Güiraldes, Mujica Láinez, Bioy Casares, nacidas de necesidades espirituales distintas, que pueden ordenarse alrededor del desarrollo profundo de nuestra historia".

En el tríptico Güiraldes, Mallea y Borges se consolida la profunda renovación operada en la narrativa argentina, alrededor de 1930. El primero fue considerado un escritor expresionista, que renovó el lenguaje y cierra un ciclo con *Don Segundo Sombra*, libro discutido y ejemplar, pero cuyo protagonista sabe a cabalidad que es de otros tiempos porque "sobre todo y contra todo" amaba su libertad como impulso vital.

En Argentina continúa la tradición de explotar novelescamente al paisano, descendiente algo desintegrado del gaucho. Existe ahí un uso y abuso de la literatura costumbrista, regionalista, campesina y criollista por sus temas

y lenguaje. *Don Segundo Sombra* no ha tenido una versión renovada, ni en la novela ni el cuento del periodo posterior a su aparición. Por eso también un gran sector de la producción relativista argentina no ha logrado expresar valores universales y se ha situado en una esfera limitada en sus posibilidades.

Eduardo Mallea, con gran influencia en las nuevas generaciones, escribe una serie de novelas de tipo existencial, en que surgen las interrogaciones al hombre argentino, a su destino y a su soledad en el mundo.

Hombre dotado de gran cultura europea, ha sido muy combatido por las promociones más revolucionarias aparecidas en Buenos Aires a la caída de la larga dictadura de Perón. El firme avance de esta inteligencia lúcida se expresa en una serie de obras que son un ejemplo de disciplina y madurez intelectual. Desde *Historia de una pasión argentina* (1935), exhibió su preocupación por el hombre de su tierra y trazó una experiencia, en cierto modo de raíz autobiográfica. Se ha dicho que en *Fiesta en Noviembre* (1938), pasa del monólogo apasionado al diálogo en contrapunto. Es uno de sus libros más densos y con personajes que corresponden a la sociedad de la primera postguerra, con vastos análisis de caracteres y motivaciones íntimas. Luego en *La bahía del silencio* (1940), traducido al inglés, reveló su conexión con una serie posterior en que reitera los asuntos en un complejo haz de significados. En *Todo verdor perecerá* (1941) vivisecciona el temperamento curioso de Agata, buen retrato femenino de su larga experiencia en ese difícil género. Luego en *Las Águilas* (1943), presenta el estudio de una familia que derriba lo que un individuo construye pensando en lo perdurable. Conflictos y situaciones morales desvelan a Mallea en largos tramos de su rica producción fabulística. En *Los enemigos del alma* (1950) y en *La torre* (1951), prosigue buceando en las aguas profundas de su pueblo y analiza agudos contrastes de ciudad y de campo que el escritor profundiza combinando su técnica narrativa y algo que linda en lo ensayístico. Después decreció la calidad de Mallea y se repitieron sus materiales en un periodo diverso de la narrativa argentina.

La influencia de Mallea es positiva y negativa. La última se demuestra en el hecho de que al ser discutido se afirma su vigencia en una sociedad dividida por profundas diferencias políticas y sociales. Borges no ha influido en la novela, sino en el relato corto, pero su prosa movida y unitaria contiene, a menudo, sorpresas estilísticas y un virtuosismo formal, sin segundo en las letras rioplatenses. Con razón Raimundo Lida ha resumido su arte diciendo: "Y cada nuevo libro suyo nos presenta un Borges también re-

novado y ahondado. Imposible reducir a fórmula el misterio de su ecuación personal; Borges desarma al crítico, se le adelanta, lo invalida por anticipado con esas caricaturas de disquisición retórica que sus relatos ponen en boca de ciertos verbosos personajes".

Después de la trilogía Güiraldes-Mallea-Borges no se han producido todavía escritores de rango universal en Argentina, lo que no significa un menoscabo frente a sus valores más recientes.

Una novela de la naturaleza, de profundo contenido social, es *El Río Oscuro*, de Alfredo Varela, que describe de nuevo el ambiente trágico de los yerbales, que antes pintaran Horacio Quiroga y Rafael Barret. La explotación del hombre y las condiciones adversas que imperan entre las peonadas de la región misionera conforman el propósito denunciador de Varela, que no ha vuelto a superar su ímpetu de *El río Oscuro*, la más difundida de las novelas de su tipo en el Río de la Plata.

Juan Goyanarte ha dado a conocer su talento en tres versiones narrativas que aseguraron su reputación: *La semilla que trae el viento*, *La semilla en la tierra* y *Lago Argentino* (1946). Martínez Estrada definió esta última producción expresando lo siguiente: "es... una historia cuyos protagonistas no son los hombres, sino las fuerzas naturales de un pedazo inhabitable del mundo que resiste a la inversión de seres de climas y edades más recientes, de seres de carne y hueso no de piedra y hielo".

Al lado de los escritores citados se exhibe, aislada, la personalidad extraordinaria de Roberto Arlt, cuya influencia prosigue entre las revolucionarias generaciones del presente. Muerto en 1942, se estrenó en 1929 con *Los siete locos*. Cuando surgió este libro me escribió Eduardo Mallea diciendo que era la gran revelación del momento en el terreno del relato. Después publicó *Los lanzallamas* (1931) y *El amor brujo*, entre otras novelas y piezas teatrales. Describe con talento la angustia trágica de la clase media y sus libros sugieren el estado de frustración de un sector argentino que pocos han presentado con más implacable realismo.

El crítico actual, Alberto Manasco, dice de Arlt lo que se reproduce aquí: "Hacia 1930, con la publicación de *Los siete locos*, de Roberto Arlt, se remata una línea de la novela argentina que partiendo de Echeverría y pasando a través de escritores como Sarmiento, Alberdi y los integrantes de las generaciones del ochenta hasta Payró, Gálvez, Lynch, Güiraldes, etc., es la situosa[?] trayectoria de un intento de expresar nuestra realidad y de enfrentarnos a nosotros mismos como seres autónomos y adultos.

"No en vano la vida social argentina está por penetrar hacia 1930 en ese

oscuro túnel que duró diez años y en el que habrían de precipitarse el derrumbe y la desintegración de todas las fuerzas morales y orgánicas que habían contribuido con su pugna hasta ese momento al rápido y poderoso desarrollo de nuestras potencias económicas y sociales".

La dictadura de Perón, junto con promover nuevas condiciones sociales y económicas, provocó el silencio y apagó muchas voces, mientras que la novela no se trasladó entonces a los planos de la crítica social. Se prefirió el cultivo del estilismo refinado a la explotación de las situaciones dramáticas. Surgió una extensa oleada narrativa que reiteró temas anteriores o incurrió en el escapismo. Otros, como Manuel Mujica Láínez evocó en *Los idolos* (1953), *La casa* (1954) y *Los viajeros* (1955) las circunstancias en que opera el pasado sobre el presente o bien repitió una serie de análisis refinados de tipos de clase alta. "Literatura para literatos —dice Juan Carlos Ghiano—, para especialistas de la literatura, o de la física, ilustran una ambición creadora que adelanta el sentido de nuestra novela, en busca de una justificada universalidad, negando los sentimentalismos como las implicaciones regionales. Adelanto de la inteligencia que no se puede reprochar como traición a nuestras posibilidades expresivas, aunque se desdénen las tradiciones mayoritarias".

Algún nombre se salió de ese margen y pretendió tocar materias más sensibles al público. Habría que recordar a Bernardo Verbitsky, con *Es difícil empezar a vivir* (1941), *En esos años* (1948), *Una pequeña familia* (1951) y *La esquina* (1953), que reveló su capacidad creadora y un carácter cuidadoso en el tratamiento de los caracteres y de los grupos sociales que analiza. También sobresalió Ernesto Sábato, con su única novela, *El Túnel* (1948), cuyo héroe Castel anuncia que ha realizado un crimen pasional y después lo narra. Mediante esas confesiones se plantean problemas de raíz metafísica, con expresiones de una locura intelectual en que se percibe la rara lucidez del protagonista. Está como sumergido en un túnel que lo aísla, pero a veces puede captar en su soledad el curso de otras vidas. La soledad y la angustia se vierten en este extraño libro que está escrito con una prosa inteligente y dinámica.

Existe actualmente en la Argentina una generación de autores novelísticos que se inicia en torno a 1950, pero cuyo nacimiento se puede señalar alrededor de 1920. Han sido testigos mudos de un proceso económico en que han luchado fuerzas antagónicas. Han contemplado el desmoronamiento de los antiguos valores morales, políticos y religiosos. Han presenciado la ascensión de la voraz plutocracia peronista que se apoyó en el militarismo

mo más agresivo y un nacionalismo demagógico. Por fin, se trata de una generación que, como ha dicho Alberto Manasco, creció bajo las consecuencias funestas de la reacción desenfrenada, y se formó en la conmoción de un primitivo pero deformado despertar nacional. Esta promoción la he comenzado a estudiar recientemente y algunas de sus preocupaciones, ya examinadas por el crítico uruguayo Emir Rodríguez Monegal y el argentino Alberto Manasco, son las siguientes: a) Descontento creador frente a las generaciones anteriores, cuya vigencia intelectual reducen o desconocen; b) preocupación creciente por la nueva realidad y, a través de ella, de los ángulos sociales que el criollismo vio de manera más pintoresca que profunda; c) influencia de la novelística norteamericana, tanto en la técnica dinámica con que estructuran los temas como en el idioma desplegado, que va desde la complicación formal hasta el tratamiento directo y sobrio, según las directivas brotadas de Faulkner, Caldwell, Steinbeck y Hemingway, y d) una consagración constante a la búsqueda de las vivencias esenciales y potenciales del argentino y de su mundo interior.

Naturalmente que este planteamiento crítico es provisorio, por tratarse de un fenómeno intelectual en pleno desarrollo y cuyas últimas consecuencias todavía no se pueden determinar con nitidez.

David Viñas, nacido en 1929, aparece, para muchos, como líder y conductor intelectual de un aguerrido grupo literario argentino. Ha publicado en 1955 la novela *Cayó sobre su rostro*, en 1956 *Los años despiadados*, de gran interés, y en 1957, *Un Dios Cotidiano*, que obtuvo el Premio en un concurso de la Editorial Kraft. Presenta en su última producción el drama intenso de un personaje que busca a Dios todos los días y padece el contacto de un universo contradictorio. Abundan los aciertos psicológicos en los diversos tipos que presenta, como el Director del Seminario, Botelho, los alumnos y otros que van apareciendo sucesivamente en la descarnada ficción.

Viñas escribe con fuerza y sabe mover sus creaturas a través de inquietudes y vivencias que encarnan su preocupación por el hombre y su deseo de revelar una realidad argentina que, a su juicio, no quisieron tocar sus precursores.

Francisco Jorge Solero, después de consagrarse a la poesía, publicó su novela *La Culpa* (1956), construida en una forma original, de contrapunto, con dos narraciones insertadas, de ambiente urbano. Tiene descuidos de estilo censurables, pero sus evocaciones de la infancia de un héroe y otras en que se presentan sus reacciones de adulto, son claros indicios de su valer. Se ha revelado también como representante femenino de la última genera-

ción narrativa: Beatriz Guido, con *La Casa del Angel* (1954) y *La Caída* (1956). Aunque ya había dado a luz otras obras, sólo a raíz de éstas se cimentó su fama en narraciones de tema urbano y de ambiente finamente intimista y analítico.

Carlos Prelooker ha sido editor y narrador. Su prestigio se arraigó con su volumen *La noche y dos sombras* (1951), dominado por la influencia de las nuevas corrientes literarias del relato. Néstor Bondoni, cuentista de vasta producción, realizó su ensayo en la novela con *La Boca sobre la Tierra* (1956), algo confuso en determinados análisis y muy recargado, pero con una visión distinta de la realidad que presenta con atrevidos métodos.

También se pueden citar como valores de la hora presente: Diego Oxley con *Tierra Arisca*; Juan José Manauta, con *Las Tierras Blancas*; Alberto Rodríguez, con *Matar la Tierra* (1956), y Marco Denevi, con *Rosaura a las Diez* (1956).

Faltan aquí nombres, pero es imposible resumirlos todos. Se ha querido situar, nada más, algunas tendencias y corrientes de la novelística argentina. No se habla tampoco del género policial, escasamente representativo, salvo en algunos cuentos de Borges y en *El estruendo de las rosas*, de Manuel Peyrou, libro editado en 1948, al que Anderson Imbert estima novela policial, "de brillante ingenio, de bien tejida intriga, de sostenido buen humor y muy intelectual".

La novela uruguaya, aunque cultiva el tema urbano, mantiene todavía muy visible el predominio de lo rural. Alguien dijo en broma que el Uruguay es una campiña que limita con Montevideo. También pude comprobar recientemente, en los debates literarios celebrados en esa ciudad, que todos los críticos consideran más floreciente el cuento que la novela en los últimos diez años.

Una fuerte tradición narrativa que llega hasta nuestros días se vierte en el criollismo uruguayo, a través de Eduardo Acevedo Díaz (1851-1921), Javier de Viana (1868-1926), Carlos Reyles (1868-1938), Horacio Quiroga (1878-1938) y José Pedro Bellán (1889-1930). Con excepción del último, los demás, como observa Arturo Sergio Visca, tienen casi siempre como temas y personajes los que ofrecieron, en épocas diversas, los núcleos de sociabilidad de la campaña uruguaya.

Entre 1920 y 1953, aproximadamente, surge otro grupo de sensibilidad más actual, pero que no rompe del todo con las corrientes vitales del relato que fertilizó a la generación citada.

Son muy personales la manera y la técnica de Justino Zavala Muniz, en

sus tres novelas: *Crónica en Muniz* (1921), *Crónica de un crimen* (1926) y *Crónica de la reja* (1930). En la primera presenta a su propio abuelo, caudillo en el período de las guerras civiles. En la segunda estudia psicológicamente a un "gaucho malo", penetrando con hondura en los estratos bajo de la sociedad rural uruguaya, a través del caso de su héroe *El carancho*, que proyecta un gran interés a la acción. En *Crónica de la reja* se perfecciona el intento cíclico en una época de paz, hasta proporcionar una visión novedosa de una pulpería y de variados tipos populares. El conjunto es de gran fuerza y saturado de realismo, pero con inserciones poéticas de gran sugestión.

Juan José Morosoli, cuyos cuentos son clásicos, dejó una sola novela: *Muchachos* (1950). Su predio humano es limitado y humilde, pero rico en el examen interior, en el tratamiento de las pequeñas tragedias de gentes "orilleras", que viven en un ambiente vecino a los pueblos del interior. También Morosoli rehuye lo descriptivo y el marco de su obra es escueto y estrictamente perfilado.

El cuentista Eurique Amorim perfeccionó su técnica y ha realizado una vasta labor como novelista, con medios diversos, tanto de ciudad cosmopolita, como de campiña uruguaya. Sus héroes preferidos son los paisanos de estancia, herederos, algo desintegrados, de los viejos gauchos heroicos que resaltan en la gesta épica del Uruguay, en las obras realistas de Eduardo Acevedo Díaz. Amorim ha usado de técnica diferenciadas y escribe con brillo, originalidad y en constante renovación. Va desde lo metafórico y de un impresionismo elegante hasta lo medularmente social, en varios volúmenes dirigidos por su última tendencia al arte comprometido. Su obra narrativa es de gran extensión, pero habría que agruparla en tres ciclos muy notables: El primero parte de *Tangarupá* (1925) y continúa con *La Carreta* (1932), *El Paisano Aguilar* (1934), *La Edad Despareja* (1938) y *El Caballo y su sombra* (1941). En el segundo intenta la novela política con algunas consignas que deslustran su contenido. Habría que recordar *La luna se hizo con agua* (1944) y *La victoria no viene sola* (1952).

Por fin ha dado a luz, con nueva fuerza y gran capacidad creadora, sus dos novelas más recientes: *Corral Abierto* (1956) y *Los Montaraces* (1957). En la primera construye un estilo adecuado a las necesidades del argumento. El protagonista observa, especialmente al fin de la novela, como si estuviera mirando a la gran masa de los demás personajes desde una cámara cinematográfica. No debe olvidarse que Amorim anduvo mucho tiempo

metido en Buenos Aires, en empresas de cine y dirigió *Cita en la Frontera y Kilómetro III*, de importancia en la historia de ese género en la Argentina.

En *Los Montaraces* retorna al tema de la naturaleza y al hombre de campo. La acción transcurre en una isla, y en el desarrollo de la novela resucitan los buenos tiempos de Amorín con sorpresivos recursos en que mezcla el realismo y la fantasía.

Francisco Espínola (hijo) es considerado uno de los cuentistas más eximios de su país, pero su única novela, *Sombras sobre la tierra* (1933), es una de las mayores interpretaciones de la vida en un pueblo sórdido del interior. Con un realismo profundo y con evocaciones crudas de prostíbulos y lugares de diversión construye un relato que sobrepasa todas las obras de ese género en el instante de su aparecimiento. El poeta Pedro Leandro Ipuche en su novela que titula "romance", *Isla Patrulla* (1935), presenta un enfoque diverso del vacilante tema gaucho. Es un libro de nobilísimo trazo que no puede borrarse en un panorama de la literatura uruguaya.

La novela de ciudad es menos intensa en los tiempos más cercanos y su problemática se ha desviado a la aparición de la angustia existencial, de la acumulación humana en Montevideo, al peso tremendo de la burocracia y a la trivialidad y fracaso de seres frustrados por el ambiente. Dionisio Trillo Pays, autor de dos volúmenes de relatos breves, ha escrito también dos novelas: *Pompeyo Amargo* (1942) y *Estas hojas no caen en otoño* (1946).

No es un gran innovador, pero posee calidad, tanto al referir la historia de un negrito educado en el ambiente de la clase media montevideana, como al revelar la miseria de nuestro tiempo, a través de la historia de una familia de la pequeña burguesía.

Mario Benedetti es uno de los más salientes cuentistas de la generación más analítica. Su única novela, *Quién de nosotros* (1953), describe la existencia cotidiana con su trivialidad inevitable. El notable crítico Emir Rodríguez Monegal lo estima como "un autor que provoca la lenta revelación del carácter urbano y de la agitación sin sentido y de la vulgaridad. La prosa de Benedetti es cuidada y no recae en excesos retóricos".

Aunque la mayoría de sus novelas tiene por escenario Buenos Aires, el más potente de los grandes narradores uruguayos de la hora presente es Juan Carlos Onetti, autor de cinco obras: *El Pozo* (1939), *Tierra de Nadie* (1941), *Para Esta Noche* (1943), *La Vida Breve* (1950) y *Los Adioses* (1954). La mayoría de los relatos y novelas de Onetti explora con avidez el fondo existencial de la vida moderna. Sus individuos se encuentran solos en el universo, y su único recurso es hundirse en el recuerdo o el fracaso.

Casi todos viven su vida en la realidad que los rodea. Existe una suerte de desmoralización progresiva en los héroes de Onetti, cuyo patetismo no supera ningún otro escritor contemporáneo de su país. Un crítico norteamericano que le ha consagrado una tesis, James East Irby, observa que, considerando la órbita total de su novelística, puede decirse que Onetti está más cerca de los narradores norteamericanos Dos Passos y Faulkner. Del primero obtuvo el neonaturalismo, de múltiples historias simultáneas; y del segundo, la psicología atormentada de los personajes y la técnica del realismo indirecto, expresionista. También se han descubierto huellas de la concepción obscena e infernal del hombre en Céline, y del existencialismo de Sartre.

Onetti es profuso y lento en su más vertebrada novela, *La Vida Breve*, que me parece la culminación de su arte en cuanto a técnica y a recursos narrativos, con su escenario ubicado en las enormes urbes modernas.

El tema urbano también lo ha tratado Marisa Viniars, en *La Tierra Prometida* (1952), y Clara Silva, en *La Sobreviviente* (1951), de rara intensidad psicológica y modernos métodos expresivos.

También debe consignarse la magnífica novela titulada *La Mujer Desnuda* (1951), de Armonía Somers, con líricas y vibrantes escenas eróticas que recuerdan a David Herbert Lawrence.

La novela social, aparte de Amorim, ha sido explotada por Asdrúbal Jiménez, en *Bocas del Quebracho* (1951), por Eliseo S. Porta, en *Con la ratz al sol y Ruta 3* (1955), que describen ambientes campestres.

Finalmente, desde un ángulo comprometido por el marxismo y las consignas, aparece el más popular de los narradores de esa categoría: Alfredo D. Gravina, que se estrenó con un tomo de cuentos, y ha editado dos novelas: *Macadam* (1948) y *Fronteras al viento* (1951).

Trátase de un escritor que se empeña en ser típicamente uruguayo, persiguiendo en sus obras un sentido universalmente humano, una imagen de su pueblo, de su país, de la vida nacional. "Pasto y ganado, ganado y pasto" y las "pequeñas aldeas trágicas batidas por el pampiero", con las condiciones impuestas por el latifundio y la inquietud de los trabajadores, son los motivos que Gravina desea expresar dentro de su realismo socialista.

La literatura paraguaya es muy desconocida y sus novelistas escasos. Uno de sus críticos de la actualidad resume así la condición cultural imperante en el Paraguay: "Un pueblo atemorizado en su vida pública y privada, no puede de ninguna manera sedimentar una cultura. Y esto es así porque la levadura con que se amasa el pan de la cultura es la Libertad. Y a nuestra cultura —justo es y triste, a la vez, afirmarlo— le falta precisamente esta leva-

dura. Esto es lo que hace que nuestra herencia cultural sea endeble, a pesar de los esfuerzos esporádicos por aportar a su caudal algo valioso."

Sin embargo, hay breves muestras de la capacidad narrativa del pueblo paraguayo, cuya realidad social es muy sórdida. En 1952 se reveló el notable novelista Gabriel Casaccia, con *La Babosa*, ubicada en el pueblo de Areguá, cuyo recuerdo influyó en la fantasía del autor para trazar una ilustrativa pintura de un medio retrasado con recursos imaginativos muy certeros.

En el relato paraguayo también deben mencionarse: José María Rivarola, con *Follaje en los Ojos*; Julio César Troche, con *El Pan de tus Maizales*; Herib Campos Cervera, con *Ceniza Redimida*, y Elvio Romero, con *Resoles áridos*, dentro de una continuidad costumbrista y descriptiva que supera el cuentista Augusto Roa Bastos, en su volumen *El Trueno entre las Hojas*, con escenas inspiradas en la violencia y la persecución política.

Lo aquí esbozado permite demostrar sin tesis que la novela hispanoamericana se mantiene activa y va alcanzando un plano de universalidad, a través de lo nacional y lo regional, superado en el último cuarto de siglo, desde la aparición de Revueltas y Rulfo, en México; de Carpentier, en Cuba; de Zalamea Borda y García Márquez, en Colombia; de Uslar Pietri y Díaz Sánchez, en Venezuela; de Pareja Diez Canseco y Angel F. Rojas, en Ecuador; de Ciro Alegría, en Perú; de Manuel Rojas y José Donoso, en Chile; de Borges, Arlt y Viñas, en Argentina; de Onetti y Amorim, en Uruguay, aparte de diversos epígonos de la tendencia existencialista siempre actuante y de la diversificación de las técnicas narrativas.

La literatura se complica con potentes fenómenos que ignoró el naturalismo. Hoy día, el fabulista se complace en presentar los aspectos negativos de la realidad y, como dice un crítico americano, hacen de su histeria privada y de su angustia el centro de su universo, como se palpa en Revueltas, Rulfo, Carpentier, Novás Calvo, Zavaleta, Sábato y Onetti.

La desviación criollista de las generaciones anteriores ha confluído hacia un nuevo tratamiento de los asuntos derivados de la tierra, como se ve en los actuales novelistas argentinos y algunos uruguayos. El tema social no ha perdido su carácter dominante y la violencia surge en todo el relato de México, Guatemala, el Caribe y, sobre todo, en Colombia, con Osorio Lizaraso, Caballero Calderón y Caicedo. Algunas narrativas particulares siguen retrasadas por el costumbrismo, lo que sucede en Bolivia y Paraguay, donde no se superan determinadas etapas de la fabulación. Concretándose a la obra producida por las dos últimas generaciones, que ya preocupó al crítico cubano José Antonio Portuondo, no es difícil desentrañar que ellas

constituyen, mejor que exactos reflejos o documentos fidedignos de la realidad continental—inabarcable en su absoluta totalidad—, inapreciables testimonios parciales de la actitud vital de los escritores americanos frente a sus propias circunstancias en crisis (José Antonio Portuondo, *El Heroísmo Intelectual*, México, 1955, página 127).

A los temas de la violencia se añaden los de la inmigración, como se percibe en la vívidas expresiones de Picón Salas y Rial, en Venezuela, y en Goyanarte y otros, en Argentina. El antimperialismo que señalaron Gallegos, y Vallejo en *El tungsteno*, preocupa todavía a Asturias, en Guatemala; a Amaya Amador, en Honduras; a Díaz Sánchez, en Venezuela; a Carlos Luis Fallas, en Costa Rica; a Céspedes, en Bolivia; a Beleño, en Panamá, y a Teitelboim, en Chile.

Seductoras técnicas literarias luchan contra el realismo convencional y por vencer las recetas de un criollismo fotográfico. La novela de la tierra toma un sentido desconocido en Alegría, Jorge Icaza, Monteforte Toledo, José María Argüedas, Miguel Otero Silva y Luis Felipe Rodríguez. Indios, negros y mestizos conforman el tapiz variado de los protagonistas que aún luchan con un medio geográfico adverso. Además, la vasta naturaleza continental sigue suscitando una corriente narrativa que enriquece las ya clásicas aportaciones de Gallegos, Rivera, Güiraldes y Ciro Alegría. La selva, decía el ensayista cubano Juan Marinello, en lo que tiene de augurio indefectible, de dominio implacable sobre el hombre, es más americana, más nuestra que la pampa.

Sin embargo, la preocupación social y la búsqueda del hombre parece ser la tendencia dominante en toda América. Mediante su función crítica e instrumental, sigue actuando en el proceso ininterrumpido de su universo imaginativo. Un diagnóstico total sobre nuestro crecimiento narrativo será, pues, una obligación de los próximos años, cuando la objetividad crítica se acreciente con los resultados de parciales indagaciones.